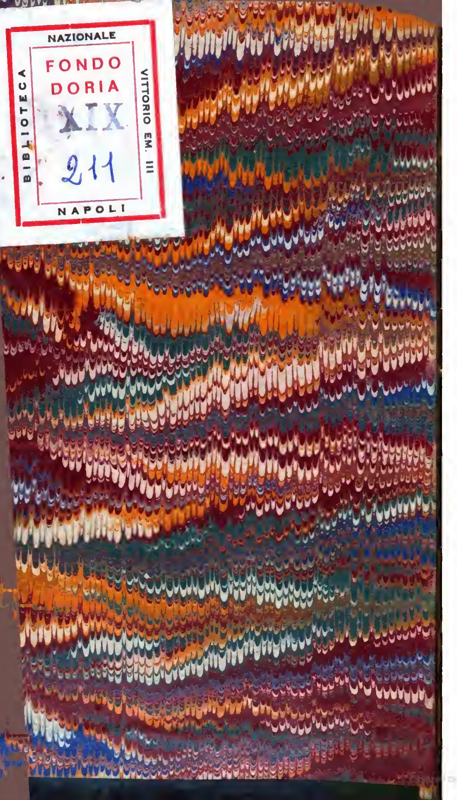




CHARLES CLÉMENT

MICHEL-ANGE

LÉONARD DE VINCI

RAPHAEL

AVEC UNE

ÉTUDE SUR L'ART EN ITALIE AVANT LE XVIe SIÈCLE

ET DES

CATALOGUES RAISONNÉS

HISTORIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES



COLLECTION HETZEL.

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES

PARIS, RUE VIVIENNE, 2 BIS

1861



DE L'ART EN ITALIE

AVANT LE SEIZIÈME SIÈCLE

JUSQU'A FRA ANGELICO DE FIESOLE

Une étude sommaire et trop générale des manifestations de l'activité humaine jette l'esprit dans de douloureuses perplexités. A certains moments de l'histoire, les labeurs de générations entières semblent perdus, et le trésor de science et de vérité, si obstinément amassé pendant des siècles, est abandonné à de désastreux retours d'ignorance. Le fanatique ou le barbare qui brûle les livres de la sagesse humaine et qui brise les chefs-d'œuvre de l'art, qui oublie des exemples sublimes, qui dépossède l'esprit et livre le gouvernement de son être à la brutalité des instincts naturels; qui, doué de conscience, de sentiment, de

raison, se rue sur des civilisations avancées pour les anéantir, appartient-il à la race de ces hommes attachés à bien faire, qui devaient espérer que leurs œuvres, si chèrement payées par tant de sueurs, de larmes et de sang, ne périraient pas? Et comment transmettrait-il à ses fils ce dont il ne connaît ni l'importance, ni la beauté, ce dont il n'a pas même gardé la mémoire? Ces temps néfastes, où toute tradition du passé semble perdue, sont-ils la mort de la civilisation ou une préparation nécessaire à une vie plus parfaite, et les convulsions d'une nouvelle naissance?

A considérer les choses au point de vue du temps, relativement si éclairé, où nous vivons, il peut sembler, en effet, que les dix siècles qui séparent la décadence de l'Europe ancienne de la renaissance italienne sont couverts d'une complète obscurité. Il est certain, cependant, que la vie ne se tarit pas plus dans les sociétés que dans la nature; que le fil de la tradition et des progrès humains disparaît par moments et s'égare sans se perdre ni se rompre. Car sans parler du christianisme, qui poussait, dès l'époque dont je parle, les profondes et puissantes racines du monde moderne, il est facile de discerner, dans ces ténèbres, des formes anciennes qui se traînent avant de mourir ou se modifient; des formes nouvelles qui s'élancent dans des directions inconnues jusque-là; et dans le ciel tragique de ces temps barbares, à la fois les lueurs sinistres d'un incendie qui s'éteint et les palpitations lumineuses d'un jour nouveau.

Cependant, encore aujourd'hui, on ne peut étudier aucune des trois ou quatre grandes directions dans lesquelles l'homme a poursuivi la science et la vérité,

sans éprouver un grand trouble et sans se sentir le cœur serré. Nous sommes encore loin du but. Bien des générations périront encore à la peine; bien des héros obscurs ou fameux se coucheront découragés dans leurs tombeaux. Les sciences sont nées d'hier; les arts, après avoir à deux reprises touché presque la perfection, sont retombés au-dessous de leur niveau; les littératures imitent plus qu'elles ne créent; la solution des problèmes de la vie sociale et de ceux même de la vie morale est cherchée aux pôles opposés. Et pourtant, ce que le peu que nous sommes a coûté d'efforts inouïs fait frémir.

Quand, en remontant à l'origine du développement des arts et des sciences modernes, on fait l'inventaire de ce qui avait été conservé des conquêtes du passé, on ne trouve qu'un amas confus de merveilles et d'objets sans valeur, comme ce que sauveraient d'une catastrophe subite des hommes pris de terreur, qui emporteraient de leurs richesses, au hasard, ce qui leur tomberait sous la main, le pire autant que le meilleur. La conquête de la Grèce par Rome avait fait affluer en Italie une foule d'ouvriers habiles qui y apportèrent les traditions de leur pays, mais qui ne tardèrent pas à se laisser entraîner et corrompre par la décadence générale. La petite église de Santa Costanza qui servait de baptistère à Sainte-Agnès avant de devenir la chapelle sépulcrale des deux filles de Constantin, Hélène et Constance, le chœur de San Lorenzo *fuori le Mura*, qui date du règne du premier empereur chrétien[1], ne présentent aucun

1. Le baptistère de Saint-Jean-de-Latran passe aussi pour ap-

caractère qui leur soit propre et qui annonce que la religion nouvelle dût avoir un art qui lui appartiendrait. C'est à ce moment, d'ailleurs, qu'il faut rapporter la destruction de la plupart des monuments d'art de l'antiquité. Le règne tolérant de Constantin, qui, tout sectateur de la religion nouvelle qu'il était, se laissait adorer dans les temples païens, est suivi de ceux de Théodose et d'Honorius, qui poursuivirent le culte de Jupiter avec l'acharnement que les premiers empereurs avaient montré contre celui du Christ. Tout ce qui rappelait le paganisme fut aveuglément sacrifié à la crainte de laisser quelques traces d'une religion qui déifiait la matière, et qui faisait de la beauté l'objet suprême de ses aspirations. Grégoire le Grand acheva l'œuvre de Théodose. C'est donc à tort qu'on accuse les barbares de ces destructions ; ils ne trouvèrent en Italie que des ruines [1], et il est probable qu'ils se fussent peu inquiétés de conserver ou d'anéantir des objets dont ils ne comprenaient ni la valeur, ni les dangers.

Lorsque le christianisme triomphant remplaça l'ido-

partenir à cette époque; mais, d'après le témoignage d'Anastase, il n'aurait été construit qu'au milieu du v[e] siècle par Honorius.

1. Ceci, bien entendu, ne doit être pris que dans un sens général. Tout absolument n'avait pas été détruit. On sait, en effet, par le témoignage des auteurs contemporains, que Genseric, après avoir pris et pillé Rome, emporta un certain nombre de statues et autres objets d'art qu'il destinait à l'embellissement de sa résidence de Carthage, mais qui périrent durant la traversée. Un assez grand nombre d'ouvrages remarquables se conservèrent à Constantinople jusqu'à la prise de cette ville par les Croisés en 1204. On croit même que le Jupiter de Phidias ne fut détruit qu'à cette époque.

lâtrie et que des jours comparativement tranquilles et heureux succédèrent aux épreuves terribles qu'il avait traversées, presque tous les monuments de la sculpture antique que nous possédons aujourd'hui étaient enfouis sous les ruines des temples et des palais qu'ils avaient ornés. Quelques tombeaux avaient cependant échappé à la destruction : ceux entre autres de Tarquinia et des Nasons ; et il est évident qu'ils servirent de modèles aux bas-reliefs de l'arc de triomphe de Constantin[1], à ceux des sarcophages de sainte Constance, de Junius Bassus et à d'autres ouvrages assez considérables conservés pour la plupart au Vatican. L'idée chrétienne est à peine sensible dans ces premiers essais de l'art nouveau. Des personnages mythologiques s'y trouvent mêlés aux scènes de l'Évangile et se rencontrent dans des compositions où ils n'ont assurément que faire. Les expressions sont peu marquées, la physionomie générale est indécise et sans caractère personnel. La composition, par contre, est supérieure à ce qu'elle deviendra plus tard. Mais à mesure qu'on s'éloigne de ces premiers temps, que le style s'affaiblit, que les dernières traditions léguées par la décadence romaine à l'art nouveau se perdent et s'effacent, la pensée nouvelle se fait jour. La beauté disparaît, et les figures ne présentent plus rien qui rappelle l'idéal antique ; mais les expressions se précisent, le caractère spiritualiste et

1. Je ne parle que des bas-reliefs originaux, et non de ceux appartenant à l'arc de triomphe de Trajan, et que Constantin fit concourir à la décoration du sien. Il est à remarquer qu'ayant le choix entre de bons ouvrages et de mauvais, les artistes de ce temps ont imité ceux-ci plutôt que ceux-là.

ascétique du christianisme naissant s'accuse, et souvent avec une énergie singulière ; les expressions deviennent saisissantes, et des ouvrages qui ne frappent d'abord que par leur barbarie finissent par agir fortement sur l'esprit de celui qui les étudie sans parti pris de les dénigrer.

Ainsi, à l'origine, perfection relative des ouvrages d'art, sous l'influence des souvenirs de l'antiquité, puis, de siècle en siècle, et à travers bien des incertitudes, aspiration vers un but nouveau, élimination ou plutôt ignorance et oubli des traditions et des moyens classiques, infériorité apparente des résultats. En dehors de ce double mouvement qui, tout contradictoire qu'il peut paraître, se laisse bien clairement discerner, il serait imprudent et présomptueux de chercher à classer avec quelque précision des faits isolés et peu nombreux, et il n'y aurait ni bonne foi, ni profit à céler des hésitations qui sont le caractère même de ce temps. Du commencement à la fin de cette longue et navrante période, pendant ce mystérieux crépuscule qui sépare la Renaissance de l'antiquité, les événements se suivent sans paraître s'enchaîner. Ils vont au hasard comme emportés par un vaste fleuve, sans direction fixe et presque sans courant. Leur marche est indécise, irrégulière, obscure, et souvent contradictoire comme celle des aveugles éléments, et il ne faut pas s'étonner que les arts partagent leur destinée.

Le culte nouveau ne garda du paganisme que les monuments qui pouvaient être appropriés à son usage. Les temples païens n'étaient que des sanctuaires habités par le dieu et par le prêtre ; ils n'auraient

pu contenir la foule des fidèles que le dogme chrétien admettait à participer aux mystères. La plupart d'entre eux avaient été détruits dans les premiers transports d'un zèle aveugle, et ceux qui restaient debout ne rappelaient que des souvenirs détestés. On leur préféra les basiliques, vastes monuments qui convenaient par leurs dimensions et par la simplicité de leur ornementation au culte nouveau. Ces basiliques étaient des tribunaux, et le peuple avait l'habitude de s'y réunir, soit pour entendre les plaidoiries, soit pour parler d'affaires après l'audience. Ce n'est donc qu'à une simple convenance qu'il faut attribuer la forme des premiers temples chrétiens. Il est probable que, jusqu'au quatrième siècle, les chrétiens, persécutés et poursuivis, obligés de changer à chaque instant leurs lieux de culte, n'eurent ni les moyens, ni l'imprudence de les orner. Mais aussitôt après l'adoption de la basilique comme temple d'une religion tolérée ou reconnue, sa forme fut modifiée d'une manière caractéristique, la *cathedra,* c'est-à-dire le siége épiscopal, remplaça le tribunal; la chaire était dans la nef comme aujourd'hui; l'autel fut placé vers le fond de l'édifice, sous l'arc du milieu, qu'on nomma « arc triomphal. » A l'ordinaire, une poutre dorée ou argentée, coupant le cintre, supportait une statue du Christ. Enfin, il est vraisemblable que, de très-bonne heure, on décora les parois du monument de peintures et de mosaïques. Ces modifications se firent sans doute peu à peu; les dates et les caractères précis en sont mal connus. Je ne m'y arrête pas, préférant rechercher quelques traces du développement de l'art à ces époques reculées dans les ouvrages de peinture et de sculpture dont il nous

reste quelques exemples, et dont la date peut être fixée avec certitude.

L'époque à laquelle appartiennent les peintures qui ornent les tombeaux des catacombes de Rome me paraît pouvoir être déterminée avec une assez grande précision. On a voulu rapporter plusieurs de ces ouvrages aux premiers temps de notre ère; il se pourrait que, dès les jours de la persécution, les chrétiens aient enseveli leurs martyrs dans les parties les plus secrètes de ces souterrains et aient marqué leurs tombes de quelques symboles[1], mais il paraît improbable que les catacombes aient servi, d'une manière un peu générale, de nécropoles avant la seconde moitié du quatrième siècle[2]. Comment supposer, en effet, que les premiers chrétiens, qui se réunissaient à la vérité dans les catacombes pour célébrer leur culte, mais qui s'y réunissaient à la dérobée, qui y étaient souvent surpris et traqués, massacrés et même murés vivants, y aient déposé les restes vénérés de leurs martyrs? Comment supposer, surtout, qu'ils aient volontairement désigné leurs tombes à des ennemis acharnés

1. Quant aux types et aux symboles chrétiens, — la colombe, le poisson, le raisin, la lyre, l'ancre, le pêcheur, — ils étaient en usage, d'après le témoignage de Tertullien et de Clément d'Alexandrie, dès le milieu ou la fin du IIe siècle.

2. Quelques inscriptions avec les dates consulaires prouvent que les chrétiens furent déposés dans les catacombes dès la première moitié du IIe siècle, mais il ne me paraît pas probable que l'usage d'y ensevelir fût général dès cette époque. Quant aux peintures, quoique la question soit très-disputée aujourd'hui, je crois la date que j'indique plus probable qu'aucune autre. J'ajoute quelques preuves aux indications déjà données : 1° la ressemblance des peintures des catacombes avec les miniatures du Virgile du

en les décorant de symboles et de peintures? Comment expliquer le silence de saint Jérôme, qui visitait souvent ces lieux, pour lesquels il avait une vénération particulière? Comment, enfin, les actes du deuxième concile de Nicée, où se trouvent énumérées et recommandées à la dévotion des fidèles un grand nombre d'images anciennes, n'en feraient-ils aucune mention? Ces peintures ne sont certainement pas antérieures aux ouvrages sculptés dont j'ai parlé précédemment. Il est vrai que l'imitation de l'antique y est encore sensible : l'ordonnance est simple; la composition, souvent très-bien entendue, rappelle par ses traits caractéristiques les ouvrages d'art de l'antiquité païenne, mais les nudités qui se trouvent encore fréquemment dans les sculptures des tombeaux mentionnés plus haut ont disparu; les membres ont pris de la roideur, les draperies de la sécheresse. Par contre, les expressions sont plus marquées; et quoiquelles manquent de caractère individuel et qu'elles se rapportent toutes au même type conventionnel, le sentiment mystique y est déjà sensible, et le souffle

Vatican (v[e] siècle); 2° Anastase, le bibliothécaire, qui énumère jusqu'aux vases des églises, ne fait pas mention de peintures; 3° Prudence (commencement du v[e] siècle) ne parle que d'une peinture chrétienne à Rome (Martyre de saint Hippolyte), et il ne la place pas dans les catacombes; 4° Adrien I[er], écrivant à Charlemagne contre les Iconoclastes, lui fait remarquer que la vénération pour les images est de date ancienne, et cite Célestin I[er] (424 à 432) comme ayant fait orner de peintures les catacombes de Sainte-Priscille où il fut lui-même enterré. — Voir Émeric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, Paris, 1852, et un excellent travail (*Essai sur l'Histoire des arts en Italie,* par Sébastien Albin), inséré dans l'*Encyclopédie* de Didot, tome XVIII.

d'un esprit nouveau s'y mêle aux souvenirs anciens. Il est naturel de penser que ce fut après la fin des persécutions que les chrétiens songèrent à transformer en nécropoles les lieux consacrés par leurs malheurs, et que ce n'est qu'à ce moment qu'ils ornèrent de peintures de quelque importance et les sépultures nouvelles et les tombes de ceux de leurs martyrs qui y avaient été précédemment déposés.

C'est aussi vers cette époque, au commencemen ou au milieu du quatrième siècle, que furent déterminés d'une manière plus précise les types de l'art chrétien, ceux que nous voyons dominer d'une manière presque exclusive dans les peintures des catacombes, et dont les artistes religieux de la renaissance ne s'écartèrent que très-peu. Pendant une première période, on paraît avoir proscrit d'une manière absolue les représentations artistiques des scènes religieuses, tant on redoutait le retour à l'idolâtrie et tout ce qui pouvait rappeler le culte ancien. Mais du moment où le christianisme triomphe, il se sert de l'art comme d'un moyen de prosélytisme et de popularisation, tout en continuant cependant à rejeter et à condamner, comme « œuvre de Satan, » toute reproduction des ouvrages de l'antiquité; et, de même qu'il s'était trouvé des docteurs pour interdire, comme contraires à l'essence du dogme, toute représentation des scènes religieuses, il s'en trouva d'autres pour les recommander, notamment saint Basile, parce que, dit-il, « elles engagent à la vertu. » Cependant les types de l'art chrétien, qui prirent plus tard l'importance de véritables dogmes, et dont tous les traits furent réglés avec un soin minutieux, donnèrent lieu à bien des

hésitations ; et les quelques monuments authentiques de cette époque qui se sont conservés témoignent de la vivacité et de la durée des controverses engagées à ce sujet. L'élément *gentil,* celui que représente saint Paul pour les premiers docteurs, et qui fut plus particulièrement mis en lumière par les Pères grecs et par les Églises de l'Asie Mineure, semble avoir d'abord dominé. Les colonies grecques avaient conservé, avec leur langue, des souvenirs de la mère patrie ; et les ouvrages d'art en portèrent l'empreinte aussi longtemps que leur influence eut le dessus. Jusqu'au concile d'Éphèse [1], en 431, et même plus tard, la Vierge est représentée sous les traits d'une jeune femme, belle, suivant les idées de l'antiquité, debout une main sur la poitrine, la tête levée vers le ciel. Ce n'est que postérieurement que la mère apparaîtra. Cette idée d'un Dieu né d'une femme semble avoir paru scandaleuse aux premiers peintres chrétiens ; ils évitent d'accuser, par une représentation précise, un fait qui devait paraître inouï à des gens imbus des idées de la Grèce, qui regardaient la femme comme

1. D'après Jacques Basnage (*Hist. de l'Église,* XIX et XX), on n'aurait commencé à représenter la Vierge qu'après le concile d'Éphèse. Cela est vrai pour la Vierge avec l'Enfant, mais ne l'est pas pour la Vierge seule, dont il existe des représentations antérieures au v[e] siècle. — (Voir Buonarotti, *Osserv. sopra alcuni Vasi de vetro,* et Émeric-David, *Hist. de la peinture au moyen âge,* p. 22.) On voit cependant dans la catacombe Domitella une peinture représentant la Vierge avec l'Enfant sur ses genoux. M. de Rossi et les archéologues romains supposent que cet ouvrage aurait été exécuté dès le II[e] ou le III[e] siècle de notre ère. Mais je dois dire que les arguments dont il appuie cette opinion ne me paraissent pas parfaitement concluants.

un être inférieur, destiné aux plaisirs d'un maître et aux occupations vulgaires de la vie. Il fallut les influences juives et romaines réunies pour lui donner sa place. L'égalité de la femme, cette seule base possible donnée à la famille par le christianisme, devait être facilement acceptée par les Juifs, qui y étaient préparés par l'importance extrême qu'ils donnaient à la filiation légitime. Quant aux Romains, leur admirable instinct juridique leur avait fait prévoir, comme vérité sociale, une idée qui devait jeter plus tard de si profondes racines dans la conscience et dans les mœurs.

Il se passa longtemps avant qu'on essayât de reproduire la figure du Christ. Plusieurs docteurs, et entre autres saint Cyrille, citant Tertullien, prétendirent même que son visage était ignoble [1]. Était-ce tradition ou un souvenir des paroles d'Isaïe : « Il n'y a en lui ni forme ni apparence ; quand nous le regardons, il n'y a rien en lui à le voir qui fasse que nous le désirions ; » ou simplement une expression énergique pour marquer le mépris qu'il fallait avoir de la chair et de la beauté, et l'importance qu'on devait donner à l'être moral sans se soucier de la forme ? Il est peut-être plus simple et plus naturel de supposer qu'on ne voulait que détourner et dégoûter des représentations matérielles, qui auraient pu fournir un aliment à l'idolâtrie encore menaçante. Les plus anciennes peintures des catacombes de Sainte-Agnès, de Saint-Calixte, représentent le Christ sous une forme

1. « Ne aspectu quidem honestus... Si ingloriosus, si ignobilis meus erit Christus. » — Notre mot *ignoble* ne rend pas exactement l'*ignobilis* latin.

allégorique [1], très-souvent sous les traits d'Orphée, sous ceux de Moïse, de Tobie, de Jonas, d'un jeune homme sans barbe au milieu des disciples, enfin sous ceux du bon Pasteur. Cette dernière forme est la plus fréquente, et elle se perpétue très-longtemps. Cependant on ne tarde pas à voir apparaître et grandir l'influence judaïco-romaine, qui tend à remplacer, dans ces monuments presque barbares, ce qu'ils avaient conservé de l'antiquité classique entre les mains des chrétiens grecs. L'expression est de plus en plus mar-

1. Il est bien probable que ces représentations du Christ étaient très-réellement dans l'esprit de leurs auteurs non point une représentation proprement dite, mais une véritable allégorie. Moïse est le précurseur du Christ, le représentant de l'ancienne alliance de la loi; Jonas figure la résurrection; Orphée, comme les sibylles, passait pour avoir prédit aux gentils la venue du Messie; et de même que dans la Sixtine Michel-Ange fait alterner les sibylles avec les prophètes hébreux, ainsi dans les peintures des catacombes, Moïse et Orphée, ou Jonas et Orphée, sont deux types de précurseurs ou de prophètes du Christ, l'un pour les juifs, l'autre pour les gentils. — Dieu le Père est représenté par les premiers peintres sous la forme d'un bras sortant d'un nuage, d'un rayon, etc. La plupart des auteurs pensent qu'il n'a été figuré sous une forme humaine que du XI[e] au XIII[e] siècle. C'est l'opinion de Gori, de Basnage, de Benoît XIV. Cela peut être vrai pour les peintres byzantins et italiens, mais ne l'est pas pour les miniaturistes français. Dans la Bible latine sur vélin (Bibliothèque impériale, manuscrits latins n° 1, maintenant au Musée des Souverains, au Louvre), donnée à Charles le Chauve par les chanoines de l'église de Saint-Martin de Tours, en 850, l'Éternel est représenté quatre fois sur la première miniature sous la forme d'un homme assez jeune, sans barbe, pieds nus, tunique bleue, manteau rouge et or. Sur la tête est un nimbe en or plein bordé de rouge. Il a un sceptre à la main. — Voir ce curieux manuscrit et Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, I, 103, ainsi qu'Émeric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, p. 21.

quée, et en même temps que la beauté s'efface, le sentiment se révèle sur le masque jusqu'alors immobile et indifférent. Le type historique du Christ se formule plus nettement : les cheveux longs, la barbe partagée, le visage amaigri, grave et souffrant. Ce type n'est du reste pas dû au hasard. Je ne veux pas parler des portraits attribués à saint Luc, qui se rencontrent dans presque toutes les villes d'Italie, et qui n'ont aucune espèce d'authenticité, mais il existe, dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, une pièce très-ancienne et assurément très-curieuse, qui a sans doute contribué à mettre fin aux discussions qui nous occupent, et à faire pencher la balance du côté de la tradition latine. C'est une lettre de Lentulus, citoyen romain, qui se trouvait à Jérusalem au commencement de notre ère. Je n'ignore pas qu'on a contesté, par des raisons très-savantes, l'authenticité de cette pièce. On a dit, entre autres choses, que ce Lentulus, qu'on donne comme prédécesseur de Ponce-Pilate, ne l'a point été. Il se pourrait que ce détail particulier fût inexact, et que la lettre elle-même fût cependant authentique. Mais en supposant qu'elle ne le soit pas, que Lentulus lui-même ne soit qu'un être d'imagination, il n'en est pas moins vrai, et c'est le seul point qui nous importe ici, que cette lettre paraît avoir été assez anciennement connue et regardée comme authentique et qu'elle a pu par conséquent servir à fixer la tradition[1].

1. On ajoute que si cette lettre avait été connue ou regardée comme authentique, Cyrille et Tertullien n'auraient pas pu penser que le Christ eût eu une figure ignoble, et les premiers peintres chrétiens ne lui auraient pas donné un type si différent

« Il est arrivé dans nos murs, où il est encore, dit Lentulus, un homme très-extraordinaire : on l'appelle Jésus ; beaucoup de personnes le regardent comme un prophète de vérité. Ses adeptes le nomment Fils de Dieu. Il ressuscite les morts et guérit les blessés. Il est d'un extérieur remarquable, de taille haute et tellement imposante qu'il inspire à tous l'amour et en même temps la crainte. Sa chevelure est brune, de la couleur du fruit du noisetier lorsqu'il est mûr ; elle est épaisse et polie sur le dessus de la tête, où elle est séparée à la mode des Nazaréens ; puis elle retombe en boucles ondoyantes sur ses épaules. Son front est large et son visage sévère. La bouche et le nez sont d'une forme parfaite ; sa barbe, qu'il laisse croître, est de la couleur de ses cheveux ; elle n'est pas très-longue et elle est séparée par le milieu. Ses traits respirent la persévérance et la candeur. Ses yeux sont grands et bril-

de celui indiqué dans la lettre de Lentulus. Cet argument ne manque certainement pas de solidité. Il faut cependant remarquer que si les peintres anciens ont fait le Christ *si laid*, ce n'a pas été jusqu'au XII[e] ou XIII[e] siècle, par suite de l'idée théologique de Cyrille ou Tertullien, mais par ignorance et impossibilité de faire mieux. On sait, en effet, d'une manière très-précise, que cette étrange doctrine fut abandonnée de bonne heure. On cite encore à l'encontre de la pièce dont je parle une lettre d'Eusèbe à la mère de Constantin, où il est dit qu'on n'avait alors aucun portrait authentique du Christ. Mais il me semble évident qu'il s'agit ici d'un portrait matériel. En résumé, quoique je ne croie guère à l'authenticité de cette lettre, je dois dire que les preuves externes invoquées contre elle me semblent de peu de valeur. Il en est autrement du caractère même de la pièce ; elle me semble *trop vraie*, et, qu'on me passe le mot, *trop pour les besoins de la cause*.

lants, terribles lorsqu'il adresse des réprimandes, doux et remplis de bonté lorsqu'il exhorte. Une douce sérénité règne sur son visage quoiqu'il soit toujours sérieux, car on ne l'a jamais vu rire : mais, plus d'une fois, on l'a vu pleurer. Il parle peu, mais tout ce qu'il dit est plein d'autorité ; enfin tout en lui semble au-dessus de l'humanité. »

Il me semble qu'il est impossible de méconnaître, dans cette description, les traits de beauté intelligente et morale que les peintres chrétiens ont prêtés au visage du Christ. C'est aussi ce type qui a servi de modèle à l'école italienne du XVIe siècle, et auquel Léonard de Vinci devait donner un caractère d'une idéalité si sublime.

A partir du Ve siècle, les compositions où se trouvent la figure du Christ sont nombreuses. Elles représentent les principales scènes de sa vie, et très-souvent aussi le couronnement de la Vierge, sujet pour lequel les peintres mystiques montrent une grande prédilection. Mais il semble qu'on ait hésité longtemps devant la représentation du sacrifice final de cette vie sublime. C'est dans la catacombe de Saint-Valentin que se trouve le premier crucifiement. Cette peinture paraît dater du VIIe siècle ; et c'est en effet en 692 que le concile quinisexte permit de représenter le Christ sur la croix[1].

La mosaïque, que les anciens avaient beaucoup pratiquée, qu'ils employaient aux usages les plus

1. L'église de Narbonne possédait cependant, dès le VIe siècle, un Christ en croix. Grégoire de Tours le fit couvrir d'un rideau, parce qu'il était nu. — Émeric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, p. 27 et 63.

humbles et les plus élevés : à paver les salles et les cours de leurs maisons, et à reproduire les ouvrages les plus célèbres de la peinture, comme on en a la preuve dans la *Bataille d'Alexandre* du Musée de Naples, n'a pas, pendant la période qui nous occupe, le caractère d'élévation mystique qu'elle présente à partir du XIe siècle. Les ouvrages de cette nature, que l'on voit encore à Saint-Jean-de-Latran et à Sainte-Marie-Majeure à Rome, et qui sont du Ve siècle, appartiennent au style latin. Elles en ont le caractère sombre, austère, énergique. Les expressions sont rudes, les figures trapues. Cependant un assez grand nombre de mosaïques de ce temps, aussi bien à Rome que dans la haute Italie, sont certainement dues à des ouvriers grecs, qui modifièrent jusqu'à un certain point le style sombre des Latins, par leur goût plus élégant et plus élevé.

Pour l'architecture, même lutte et même résultat. Le style oriental dont Justinien avait élevé, dans Sainte-Sophie de Constantinople, un si admirable modèle, tente en vain de s'établir dans la haute Italie. Amalasunte, fille de Théodoric, et l'archevêque Nion, construisent à Ravenne, dès le VIe siècle, le baptistère de Saint-Jean[1] et la grande église octogone de Saint-Vital. L'origine orientale de ces deux monuments est évidente. Mais cet essai de naturalisation

1. Quelques critiques pensent, et il semble avec raison, que la construction du baptistère de Saint-Jean remonte à une époque beaucoup plus éloignée. Il n'aurait été que *restauré* sous le règne d'Amalasunte, après avoir subi une première transformation sous Galla Placidia, fille de Théodose, plus de cent ans par conséquent avant que Justinien élevât Sainte-Sophie de Constantinople.

d'une architecture étrangère était prématuré, et lorsqu'il fallut construire de nouvelles églises pour remplacer les basiliques anciennes, on donna la préférence au style latin modifié et plié aux exigences nouvelles. Cette architecture est improprement nommée *lombarde de la première époque*. Les Lombards n'ont rien apporté en Italie, que la barbarie et un sang nouveau. Ils prirent, ainsi que l'avaient fait les Goths, les mœurs, la langue, les arts des vaincus, et ils ne servirent la civilisation qu'en rendant aux races appauvries qu'ils conquirent une séve vigoureuse et les éléments d'une nouvelle jeunesse.

Au milieu de ce sombre moyen âge, le xe siècle se distingue de ses devanciers par sa tristesse et par sa stérilité. La croyance généralement répandue que le monde devait finir à cette époque avait frappé les esprits de stupeur et de découragement. Pourquoi entreprendre ce qu'on ne doit pas terminer? Construit-on des œuvres durables lorsqu'on doute du lendemain? On vivait au jour le jour, dans une attente terrible; et les arts, qui semblaient avoir pris quelque essor dans les siècles précédents, retombent au plus bas dans celui-ci. Le découragement et la stupeur sont partout, et il faut convenir qu'à aucune époque l'Europe occidentale n'avait été accablée de pareils malheurs. L'Italie avait particulièrement souffert. Pendant des siècles, les invasions et des maux de toutes sortes avaient balayé son sol, comme les flots déchaînés d'une tempête, sans répit et sans fin. Aussi tous les ouvrages d'art de ce temps ont-ils un caractère de désolation qui fait frémir. On ne croyait plus à la vie, et c'est vers la mort que se tournait l'espé-

rance. Tous ces saints, tous ces martyrs, tous ces pénitents exténués, dont les souffrances, les prières et les macérations n'ont pu fléchir la colère céleste, semblent crier d'une seule voix : « Qui me délivrera de ce corps de mort? »

Mais aussitôt que le terme fatal est franchi, l'espérance en de meilleurs jours renaît; les populations, hier encore atterrées, reprennent leur activité, et c'est dans la période qui suit ce siècle néfaste que l'Italie se couvrit des monuments admirables que nous y voyons encore aujourd'hui. Le style oriental va triompher, bien qu'il eût été repoussé d'Italie une première fois au VIe siècle et que Charlemagne lui-même, qui avait pressenti sa valeur, et fait imiter à Aix-la-Chapelle le Saint-Vital de Ravenne, n'eût pu réussir à l'implanter en Occident. Tantôt accueilli, tantôt délaissé, ou accouplé à la lourde architecture latino-barbare, suivant que la civilisation ou la barbarie l'emportait, il avait rencontré de la part de la voûte romaine la même résistance qu'il devait lui-même opposer, deux siècles plus tard, à l'invasion de l'ogive gothique. Il rentra en Italie par deux voies opposées, apporté à la fois par les croisades et par les Sarrasins. En Sicile, il est presque entièrement arabe; à Venise et dans la haute Italie, plus franchement byzantin. Il ne faudrait pas cependant se figurer qu'il se soit fait alors un changement complet dans le caractère et dans les décorations des monuments religieux.[1] Les dispositions générales restent les mêmes;

1. Malgré l'influence orientale qui tend à dominer de plus en plus à partir de cette époque, la double tendance romane et by-

mais une influence très-sensible du génie grec-arabe donne aux peintures et aux mosaïques plus d'élévation et de mysticité, à l'architecture plus de légèreté et d'élégance. Dans l'architecture surtout, c'est la basilique qui continue à servir de point de départ. Mais les modifications que lui fait subir l'influence nouvelle méritent d'être remarquées. La partie transversale qui formait la croix latine est étendue, la nef principale dépasse de beaucoup le transept. Ces deux traits sont bien évidemment d'origine orientale, et rapprochent les constructions nouvelles du type grec. Enfin, l'innovation la plus importante, la plus caractéristique, est la construction d'une coupole à l'intersection des deux nefs. Ce style nouveau, appelé *roman* ou *lombard de la deuxième époque*, conserve des constructions latines, outre les dispositions principales, quelque chose de trapu, de fort, de sombre, que les élégances byzantines ne parviennent pas à lui enlever. C'est en vain que les architectes nouveaux ornent les murs de marbres va-

zantine se conserve distincte dans certains monuments, aussi bien d'architecture et de sculpture que de peinture, jusqu'au commencement du XIIIe siècle. Les peintures murales de Saint-Urbain (1011) et de San Lorenzo *fuori le Mura*, ainsi que les mosaïques de la tribune de Santa Maria *in Trastevere* (1150), de San Clemente (première moitié du XIIe siècle), et de San Francesco Romano (commencement du XIIIe siècle) ont un caractère franchement roman ou latin; tandis que les mosaïques de la tribune de Saint-Paul, celles du dôme de Salerne et des églises normandes de la Sicile (chapelle royale de Palerme, basilique de Montréale, etc.), de Saint-Marc de Venise, peuvent être considérées comme types du style byzantin.

riés, les revêtent souvent de galeries superposées, vraies merveilles de grâce et de fantaisie, couvrent les colonnes d'arabesques et les font reposer sur des animaux chimériques en guise de socles, le caractère austère de l'architecture latine se dénote encore avec toute sa puissance, et je ne connais pas d'autre exemple où la réunion d'éléments si divers ait produit des œuvres d'une beauté si impressionnante et d'une convenance si parfaite.

Le génie oriental marqua la mosaïque d'un caractère étrange et gigantesque, et donna aux artistes italiens la largeur qui se trouve, à partir de cette époque, dans tous leurs ouvrages. Cet art si grossier de représenter, au moyen de pierres de couleurs, les scènes que les substances les plus dociles ne parviennent qu'avec peine à exprimer ; cet art incomparable que Ghirlandajo nommait « la peinture pour l'éternité, » et dont le principal mérite paraît, au premier abord, ne consister que dans la solidité et la durée, a produit des monuments qui laissent dans l'esprit une profonde impression. J'ai oublié bien des statues célèbres et de bien admirables tableaux, mais jamais les décorations de Saint-Marc de Venise, des églises des iles de l'Adriatique, de la basilique de Montréale, de la chapelle royale de Palerme, ne s'effaceront de mon souvenir. Ces gigantesques figures à demi barbares, dessinées sans art, qui n'ont ni modelé ni perspective, placées contre les parois et dans le fond de vastes édifices obscurs, les remplissent de leur présence. Elles resplendissent, sur leur fond d'or, d'un éclat mystérieux et terrible ; et si le but de l'art religieux est de frapper vivement l'imagination, je ne

pense pas qu'il l'ait jamais plus complétement atteint que dans les mosaïques. Il serait certainement insensé de soutenir que la science est un mal et que tout perfectionnement mène à la décadence. Le moyen âge a tort. Sa langue est mauvaise, l'insuffisance de celle des premiers temps de la renaissance elle-même est manifeste ; mais il est certain que les raffinements du métier, la recherche de l'effet, les soins minutieux donnés aux détails, disséminent et distraient l'attention ; les idées que bégayent les premiers artistes chrétiens et qu'exprime déjà si nettement l'école de Giotto, ont une si grande importance et sont à un tel degré le principal intérêt de l'art moderne, qu'elles valent bien que l'on passe sur des imperfections qui tiennent au temps et qu'on cherche le fruit excellent enfermé dans l'enveloppe amère. Je ne demande pas que, sous prétexte de retrouver les idées fécondes, on retourne à la barbarie de cet âge ; mais les artistes de nos jours trouveraient sans doute grand profit à se retremper dans la contemplation de ces œuvres simples et puissantes.

Dans ces mosaïques, qui produisent une impression si vive et si profonde, presque tout cependant est à reprendre et porte le cachet d'un art à ses premiers pas. Le dessin est d'une incorrection et d'une insuffisance choquantes, la science anatomique d'une nullité complète, et les traits du visage, à peine ébauchés, s'éloignent des types justement consacrés de la beauté. Mais malgré les entraves de procédés insuffisants et barbares, la pensée de l'artiste se fait jour. C'est comme l'éloquence inculte d'un homme qui ne saurait ni les raffinements ni même le nécessaire de sa

langue, mais qui se ferait comprendre par la vigueur et la netteté du geste, par l'accent vrai de sa parole malhabile, et par une vertu mystérieuse, par quelque chose qui sortirait de sa personne et qui convaincrait. Les ouvrages parfaitement équilibrés, ceux où se trouvent réunis la conception profonde du sujet, c'est-à-dire la pensée, et les procédés les plus propres à la bien exprimer, sont fort rares, et il faut le concours du génie et des circonstances pour les produire. Les plus grands artistes des meilleurs temps n'en comptent qu'un ou deux tout au plus dans leur œuvre, et pour la peinture il faut aller jusqu'au XVIe siècle pour les trouver : la *Cène*, de Léonard de Vinci ; la *Vision d'Ezéchiel*, de Raphaël ; les *Prophètes*, de Michel-Ange. Une fois que ce point culminant est atteint, une force fatale pousse sur l'autre pente. L'art compris dans le sens matériel et de métier l'emporte sur la conception et sur la pensée ; les détails prennent une importance exagérée et détruisent l'unité, la simplicité, la force de l'impression, et les questions de couleur et d'agrément, de subordonnées qu'elles étaient et qu'elles devaient être, prennent le premier rang.

La nature intime de cet art byzantin, qui fut une des sources fécondes de la renaissance italienne, qui donna l'élégance à l'architecture, et à la peinture, quoi qu'on en ait dit, son sens intime et profond, mériterait d'être étudiée à part et avec soin. Byzance ne fut pas une patrie, mais un asile où se réfugièrent, poussés par des causes diverses, et se réunirent sans se fondre jamais complétement, d'une part les survivants fugitifs d'une civilisation exquise, mais déjà sur

son déclin, qui n'avait conservé de sa perfection que l'élégance et la subtilité, de l'autre, les flots de mille peuples et les soldats de la religion nouvelle, avec la rudesse, l'ardeur et le mysticisme de leur foi. Byzance brilla comme un fanal étrange et splendide: mais sitôt qu'elle eut communiqué sa lumière aux peuples de l'Occident, elle retomba dans une obscurité profonde. Gardienne providentielle du feu sacré de la science et de l'art, ce foyer s'éteignit dès qu'elle eut embrasé le monde moderne. Cette agglomération de races et d'idées diverses ne constitua jamais une nation. Sans ancêtres, elle ne pouvait pas avoir de postérité directe; mais son héritage se répandit sous toutes les formes dans les civilisations modernes, et on retrouve des traces de son influence dans le monde entier. Dans sa littérature aussi bien que dans ses monuments d'art, se trouvent mêlés les éléments les plus dissemblables, les plus discordants. C'est un assemblage de grandeur et de subtilité, du plus grossier matérialisme et d'ascétisme, d'un spiritualisme raffiné et de superstitions puériles. On sent le souffle puissant de la Grèce antique, au milieu des plus inconcevables défaillances du goût et de la raison. Ces mêmes Néo-Grecs qui apportèrent à Venise les mosaïques sublimes qui nous ravissent encore y introduisirent en même temps leur goût fastueux, désordonné et chimérique; et c'est dans cette ville de Byzance, où vécurent tant d'hommes passionnés pour le bien, que nous trouvons la société la plus dissolue du monde, et des désordres jusqu'alors sans exemple et sans nom.

A partir du XIe siècle, les arts se précipitent avec un tel élan dans une direction nouvelle, que je ne

veux plus marquer que les étapes les plus importantes de cette route triomphale.

Nous avons vu que pendant les XIe et XIIe siècles, soit par suite des rapports que les croisades rendirent plus fréquents entre l'Orient et les peuples de l'Europe occidentale, soit à cause de l'impuissance, tous les jours plus évidente, de l'art latin proprement dit, le génie néo-grec régnait presque sans partage en Italie. Mais cet art lui-même, qui n'était qu'emblématique et pour ainsi dire hiératique, qui ne se retrempait jamais dans la nature, qui avait, il est vrai, conservé à travers des siècles obscurs le flambeau du spiritualisme et une grandeur qu'on ne saurait nier, devait disparaître dans le bouillonnement de vie nouvelle qui travaillait dès ce temps la société latine. Le foyer de l'art ne fut plus à Venise, à Rome, à Palerme, mais au centre même du pays, à Pise, à Florence, d'où il rayonna sur l'Italie tout entière.

Il s'était conservé à Pise, parmi d'autres fragments antiques, un sarcophage qui avait servi de sépulture à la mère de la comtesse Mathilde, celle-là même qui donna au saint-siége le territoire nommé « Patrimoine de saint Pierre. » Ce sarcophage se trouve encore au Campo Santo de Pise. Il est couvert de bas-reliefs d'un bon style, qui représentent une chasse d'Hippolyte ou de Méléagre. Il est probable que c'est à l'école de cet ouvrage antique que se forma Nicolas de Pise, regardé à bon droit comme le père de l'art moderne. Cette étude dut le conduire à reconnaître la nécessité de retourner à la nature dont on s'était tant éloigné, et il éleva en effet, sur cette unique base ferme de l'inspiration, des monuments admirables, qui s'écartent

d'une manière très-sensible du style néo-grec qui avait régné jusqu'à lui. Le Santo à Padoue, le campanile de Saint-Nicolas à Pise, l'église de la Trinité à Florence, ses sculptures du tombeau de saint Dominique à Bologne, et celles de la chaire du baptistère à Pise, répandirent dans toute l'Italie sa réputation et son exemple.

Cimabué fondait presque à la même époque l'école de Florence. Le progrès qu'il fit faire à la peinture est loin cependant d'être aussi marqué que celui que la sculpture doit à Nicolas de Pise. L'influence nouvelle est sensible dans le très-petit nombre de tableaux authentiques de ce maître, que nous possédons; mais ils sont encore conçus et exécutés dans la manière byzantine. Même sécheresse, même roideur, même longueur démesurée des extrémités. La *Madone portant l'Enfant,* conservée aux Offices de Florence, ne paraît pas différer essentiellement des ouvrages purement byzantins de la même époque. Mais dans celle de Sainte-Marie-Nouvelle, qui fut, d'après Vasari, portée processionnellement à sa destination, au bruit des trompettes et aux acclamations du peuple, les progrès sont évidents. Les chairs sont plus colorées, les plis des draperies moins roides, les têtes d'anges traitées dans un sentiment plus vif de réalité. Cimabué ne rompt pas avec la tradition, mais il la modifie en l'élevant et en la faisant incliner du côté de la liberté[1].

1. Vasari a beaucoup exagéré la valeur de Cimabué. Les peintures murales du baptistère de Parme (1230), celles de la tribune de Saint-François d'Assise (attribuées à Giunta de Pise, 1236), et le tableau de Guido de Sienne (1221), présentent un caractère

Peintre, architecte et sculpteur, Giotto, le berger de Vespignano, l'élève de Cimabué, naquit avec les qualités les plus rares, et son temps seconda merveilleusement son génie. Je ne crois pas qu'on puisse trouver beaucoup d'exemples d'une pareille réunion de facultés diverses et presque opposées. Doué de grandeur et de finesse, réunissant à l'étude précise de la nature l'élévation des écoles byzantines; d'une imagination brillante et d'un goût plein de sobriété et de choix, Giotto possède toute la force du génie alliée aux élégances les plus exquises du talent. Il vécut dans la compagnie habituelle de Dante, et l'esprit indépendant du poëte dut influer puissamment sur celui du peintre et l'encourager dans la voie d'émancipation que Nicolas de Pise avait ouverte. Dante de son côté ne dédaignait pas de s'inspirer des œuvres de l'artiste, et il ne serait pas impossible qu'il dût la sonorité pleine et la forme magistrale de son vers à la contemplation habituelle des plus belles œuvres de la plastique. On voit encore sur la place du Dôme, à Florence, une pierre, nommée *le Siége de Dante*, où ce grand homme venait souvent s'asseoir. C'est là qu'entouré de merveilles, en face du baptistère de Santa-Maria del Fiore, du campanile de son ami Giotto, son poëme titanique grandissait dans son orageuse pensée, et que son esprit, troublé par les luttes incessantes de sa patrie et par l'instabilité des choses,

parfaitement analogue à celui des œuvres de ce peintre. Le progrès ne devient sensible que dans les peintures des parois et de la voûte de la nef de Saint-François d'Assise. Mais ce n'est cependant qu'avec Giotto que commence véritablement l'école nouvelle.

se rassurait en contemplant des œuvres durables.

Giotto remplit l'Italie de ses ouvrages. Ses élèves répandirent sa doctrine dans l'Europe entière, et bien que les travaux qu'il fit à Milan, à Ferrare, à Ravenne, à Lucques, à Avignon, aient péri, les fresques dont il décora la voûte du tombeau de saint François d'Assise, celles du Campo Santo de Pise, la chapelle de l'Arena à Padoue, la voûte de Sainte-Claire de Naples, les admirables compositions récemment retrouvées du chœur de Santa Croce à Florence; les reliefs et les statues qui ornent la base du campanile de Santa Maria del Fiore; ce campanile lui-même, chef-d'œuvre inouï de force et de grâce, toutes ces œuvres empreintes du génie nouveau, débarrassées des langes de la tradition, inspirées, vivantes, suffisent pour mettre Giotto au rang des plus grands artistes. Il eut la rare fortune de n'être pas dédaigné des plus célèbres de ses contemporains, qui comprirent l'importance de la révolution qu'il avait opérée. « Giotto changea complétement l'art, dit Ghiberti, et le fit latin, de grec qu'il était. » Et Pétrarque, voulant laisser au seigneur de Padoue un souvenir de valeur, lui légua, selon Vasari, un tableau de Giotto, en se servant d'expressions qui marquent dans quelle estime il tenait ce maître : « Comme je n'ai rien autre chose qui soit digne de toi, je te lègue mon tableau de la *Sainte Vierge,* œuvre du célèbre peintre Giotto, dont les ignorants ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art restent muets d'étonnement. »

André Orgagna ne fut pas élève de Giotto, mais il lui succéda par le génie et dans l'ordre du temps. Quoiqu'il ait vécu à Florence, au milieu des artistes

qui se retrempèrent dans l'étude de l'antiquité et dans celle de la nature, il ne procéda que de lui-même; et si l'on voulait à toute force trouver une source à son inspiration, c'est dans le poëme de Dante qu'il faudrait la chercher. Poëte, peintre, architecte et sculpteur, on pourrait le comparer à Michel-Ange dont il a l'universalité, le dédain des idées régnantes, l'imagination sombre et grandiose. Les sculptures d'Or San Michele à Florence sont conçues dans les données traditionnelles, mais dénotent une rare originalité de conception et une liberté d'exécution qui n'est pas surpassée par les élèves de Giotto. La *Loggia dei Lanzi,* où il dédaigne l'emploi de l'arc aigu pour retourner au plein cintre, est une œuvre à part dans l'histoire de l'art, merveille de puissance élégante, de solidité et de convenance. Ses peintures du Campo Santo de Pise et de la chapelle Strozzi à Florence montrent tout ce qu'il y avait d'invention et de grâce énergique dans cet homme extraordinaire. Mais c'est surtout dans sa grande fresque de la *Vie humaine* au Campo Santo que se déploient dans tout leur éclat son imagination et sa puissance créatrice. On ne se demande pas en voyant de telles œuvres : Est-ce juste, possible, dans la nature, ou suivant les règles de l'école? Il faudrait répondre : C'est impossible et en dehors de toutes les lois de la nature et de l'art. Mais ces grandes œuvres, qu'elles se nomment le *Triomphe de la Mort,* d'Orgagna, ou le *Jugement dernier,* de Michel-Ange, défient la raison et s'imposent à l'imagination avec une souveraine puissance. Elles perdent ceux qui les imitent et doivent rester isolées dans l'histoire des créations humaines.

Jusqu'à Giotto, l'art avait vécu dans la dépendance absolue du dogme religieux. L'Église ne lui permettait d'exister qu'à condition de la servir. Toute liberté était bannie; toute trace un peu marquée d'individualité humaine était exclue. La peinture ne servait qu'à traduire pour les yeux des scènes dont les moindres particularités étaient fixées par une tradition qui resta vague et disputée pendant longtemps, mais qui avait pris de jour en jour un caractère plus précis et plus tyrannique. Le treizième siècle brisa ces entraves et rendit à l'esprit humain la plénitude de sa liberté. Les sciences et les lettres resplendirent d'un éclat depuis bien longtemps oublié, et les arts du dessin marchèrent à pas de géant dans la route que Giotto venait de leur ouvrir[1]. Cette école naturaliste, qui avait pris

1. Il faut pourtant remarquer que, bien qu'à partir du commencement du xiv[e] siècle et en ne parlant que d'une manière générale, les progrès que firent les arts aient été incessants, sur certains points, et pour ce qui regarde la peinture en particulier, il y eut, vers le milieu du xv[e] siècle, une sorte de décadence prématurée. Que l'on compare aux fresques de Giotto, à Santa Croce de Florence, et au tombeau de saint François, à Assise, les peintures les plus importantes du xv[e] siècle, la chapelle de Filippo Lippi à Prato, le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle du Ghirlandajo, la chapelle de Masaccio elle-même, et l'on se convaincra que, quoique l'art de peindre n'ait cessé depuis les premiers temps de la Renaissance de faire des progrès rapides et incessants, les Lippi, les Botticelli, les Ghirlandajo étaient cependant, à l'égard de la simplicité, de la noblesse, de l'ampleur, de la composition en un mot, bien loin du grand initiateur de l'art moderne; que la recherche, l'afféterie, l'exagération de l'élément pittoresque se rencontrent souvent dans leurs œuvres, et qu'il était nécessaire que des génies tels que Léonard, Michel-Ange et Raphaël vinssent remettre dans la voie véritable l'art qui s'en écartait à grands pas.

une nouvelle vigueur au contact de la réalité, devait aboutir, en passant par Masaccio, par Ghiberti, par le Ghirlandajo, à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, puis, par un retour imprévu vers l'école mystique d'Ombrie, à Pérugin, à Fra Bartolommeo, à Lorenzo di Credi et à Raphaël.

Cependant, à côté de cette grande école florentine, qui devait bientôt tout absorber dans son foyer vivant, une autre école dérivée des maîtres de Sienne vivait disséminée dans les couvents et dans les petites villes de la Toscane. Dépositaires fidèles des traditions religieuses, les peintres qui la composaient, tout en se laissant influencer par les progrès accomplis et en modifiant l'exécution si insuffisante de leurs devanciers, résistaient aux entraînements du naturalisme. Leurs peintures, très-souvent médiocres, mais très-souvent aussi exquises de sentiment religieux, et d'une sorte de beauté immatérielle et idéale qui leur est particulière, sont des œuvres de foi, des élévations de l'âme, des adorations plutôt que des ouvrages d'art proprement dits. Aussi est-il difficile d'en parler et de faire passer dans l'esprit du lecteur l'impression vive et profonde qu'elles produisent. Ces peintres étaient pour la plupart des moines, camaldules ou dominicains, qui, se sentant des dispositions artistiques, s'adonnaient à la peinture comme d'autres à la musique, pour louer Dieu. Leurs ouvrages sont presque tous de petite dimension, miniatures sur vélin pour livres de chœur et de prières, ou des tableaux d'autels. Les noms de ces artistes pieux, qui vivaient loin du monde, sans chercher à tirer parti de leur talent pour leur intérêt ou pour leur gloire, sont presque tous in-

connus. On peut citer, cependant, dom Jacques le Florentin et dom Sylvestre, camaldules des Anges, près de Florence, qui laissèrent à leur couvent vingt volumes de livres de chœur dont la beauté n'a probablement jamais été surpassée. Ces volumes sont perdus, à l'exception d'un seul, conservé à la Bibliothèque laurentienne, et qui suffit pour faire comprendre l'admiration enthousiaste de Vasari. C'est à cette école de peintres modestes et fervents, qui ne voyaient dans l'art qu'un moyen d'exprimer pour les yeux leurs sentiments de piété et les préoccupations habituelles de leur âme, qu'appartient Fra Angelico de Fiesole[1]. Le système suivi par ces artistes était faux et devait tomber devant l'exemple de l'école rivale. Dans la représentation matérielle des faits, la matière a sa place et la forme son droit. Cette peinture, qui spiritualisait la nature humaine sans l'appuyer sur la réalité; qui persistait à employer les teintes plates et

1. C'est également à cette école admirable et si peu connue qu'appartient dom Lorenzo le Florentin, moine du couvent des Anges, comme l'étaient dom Jacques et dom Sylvestre. Il est, à ce que je crois, le seul des maîtres appartenant à cette branche de l'école ombrienne dont nous possédions des ouvrages importants et parfaitement authentiques. Je ne citerai que l'admirable triptyque à l'abbaye de San Pietro à Careto, l'Adoration des Mages aux Offices de Florence, une Annonciation dans la grande salle de l'Académie de la même ville. On lui attribue également les petits sujets dans la *Descente de Croix* de Fra Angelico. Ces tableaux sont, à bien des égards, supérieurs à ceux de Fra Angelico lui-même. Ses compositions sont plus libres, moins roides et moins symétriques; ses expressions de têtes, aussi suaves et aussi profondes, sont plus individuelles, les types plus variés, et le nom de dom Lorenzo doit certainement être ajouté à ceux des plus excellents artistes de cette école et de ce temps.

une perspective grotesque lorsque la pratique du clair-obscur était générale, et que les travaux de Paolo Uccello avaient vulgarisé la perspective linéaire; qui ôtait toute liberté à l'imagination et tout choix à la pensée, devait tomber dans une médiocrité qui deviendrait d'autant plus choquante et manifeste que le naturalisme ferait des progrès plus marqués. Mais les ouvrages des peintres qui nous occupent respirent une candeur, une délicatesse, une ferveur inimitable; malgré l'insuffisance de la forme, ils méritent certainement l'attention et l'intérêt, et j'avoue que les compositions si imparfaites de ces hommes modestes me vont souvent plus à l'âme que bien des chefs-d'œuvre glorieux des maîtres.

Giovanni de Fiesole, dit l'Angelico, et qui se nommait, avant de prendre l'habit, Guido ou Guidolino, naquit en 1387, dans la province de Nigello, en Toscane. Vasari ne nous a laissé que très-peu de détails sur sa famille. Il avait un frère cadet, Benedetto, miniaturiste de talent et auteur d'un assez grand nombre d'ouvrages attribués à tort à l'Angelico. En 1407, les deux frères prirent l'habit des dominicains prêcheurs à Fiesole, près de Florence, et se rendirent à Cortone, où se trouvait le noviciat de l'ordre. Il est probable qu'ils revinrent à Fiesole en 1408, après avoir prononcé leurs vœux, pour quitter de nouveau cette ville à l'occasion du schisme qui divisait l'Église à cette époque. Grégoire XII, Benoît XIII et Alexandre V se disputaient la tiare; et la république de Florence, ayant abandonné le parti de Grégoire pour celui d'Alexandre, les dominicains de Fiesole, qui tenaient pour le premier, s'enfuirent à Foligno, en Ombrie, où leur ordre avait un

couvent et Grégoire de nombreux partisans. On ne sait pas d'une manière précise si l'Angelico était de retour à Fiesole au moment où se passaient ces événements, s'il suivit ses frères en Ombrie et si c'est alors ou plus tard qu'il décora la façade de l'église de Cortone et qu'il fit les deux tableaux qu'on voit encore aujourd'hui dans cette ville, l'un à l'église de Saint-Dominique, qui représente la Vierge entourée d'anges avec l'Enfant sur ses genoux; l'autre, une Annonciation, à l'église des jésuites. Quoi qu'il en soit, la communauté tout entière, chassée de Foligno par la peste, se rendit à Cortone, en 1414, et rentra définitivement, en 1418, dans la propriété de son abbaye de Fiesole, qui lui avait été enlevée. C'est pendant la période de dix-huit années qui suivit ces tribulations et que l'Angelico passa dans le calme et la retraite, à Fiesole, au milieu de la nature tranquille et charmante des collines de Florence, qu'il peignit vraisemblablement les deux fresques qui ornent le réfectoire et la salle du chapitre du couvent, ainsi que les nombreux tableaux qui sont réunis pour la plupart dans les salles de l'Académie de Florence. C'est aussi de cette époque que date le grand tabernacle qu'il fit pour la confrérie des drapiers, et qui se trouve à la galerie des Offices. Ce tableau lui fut commandé en 1433 et payé 190 florins d'or; et c'est assurément l'un de ses plus parfaits ouvrages. Le sujet principal est une madone plus grande que nature avec l'enfant Jésus sur ses genoux; elle est entourée d'une guirlande de douze anges, qui jouent de divers instruments de musique, et qui sont d'une beauté merveilleuse. Les deux volets qui recouvrent le tableau principal re-

présentent saint Jean-Baptiste, saint Pierre et saint Marc, protecteurs de la confrérie. Ces peintures ont un grand caractère qu'on ne s'attend pas à trouver chez un maître élevé à l'école des miniaturistes. La couleur est faible, le modelé insuffisant, la réalité peu marquée; mais on trouve dans ce tableau les prémices des grandes qualités que Fra Angelico devait mettre plus tard dans ses peintures murales du cloître de Saint-Marc, du Vatican et du dôme d'Orvieto. Au-dessous du tableau principal se trouvait un gradin qui en a été séparé; il est formé de trois sujets : la Prédication de saint Pierre, l'Adoration des Mages et les Persécuteurs de l'Évangile effrayés par la colère céleste. Ces trois petits tableaux sont autant de merveilles; ils donnent une juste idée de tout ce que l'imagination de Fra Angelico avait de suave, de tendre, d'ingénieux. Ils résument tous ces ouvrages de petite et de moyenne dimension, disséminés en grand nombre dans les galeries, dans les collections particulières, et dont le *Couronnement de la Vierge,* du Louvre, avec les gradins qui l'accompagnent, est aussi un très-bel exemple.

La reconstruction du couvent de Saint-Marc, à Florence, récemment concédé aux dominicains, ayant été entreprise vers 1436, Fra Angelico fut chargé de sa décoration intérieure. Il couvrit de peintures, avec l'aide de son frère, les murs des cellules et des corridors de ce monastère, et prodigua des trésors d'imagination et de grâce dans ce lieu qui devait avoir, à la fin du xve siècle, une si légitime et si éclatante célébrité. C'est, en effet, sous un grand rosier de Damas, dans le jardin de ce couvent, que Savonarole

commença ses prédications enthousiastes; et Fra Bartolommeo, le plus grand des peintres qu'on puisse rattacher à l'école religieuse proprement dite, était également moine de Saint-Marc.

Plusieurs des compositions qui décorent ce couvent sont loin cependant d'être du premier ordre; elles se ressentent de la collaboration de Benedetto. Elles ont d'ailleurs été dégradées à diverses reprises, et notamment pendant la dernière occupation autrichienne.

L'*Adoration des Mages* fait exception; et Fra Angelico n'a jamais mis à un plus haut degré, dans aucun de ses ouvrages, tant de candeur et de piété. Quant au *Crucifiement,* si on juge de sa valeur par l'impression que produit cette vaste et sublime composition, on doit la regarder comme le chef-d'œuvre du maître; elle occupe toute une des parois de la salle du chapitre. Au deuxième plan, se détachant sur la muraille nue, les trois crucifiés; sur le devant du tableau, d'un côté les saints et les docteurs de l'Église; de l'autre, la Vierge, soutenue par les deux Maries, et dont Madeleine, sublime de douleur, embrasse les genoux. De pareilles œuvres ne se commentent pas, ne s'analysent pas; il serait mal placé d'appuyer sur des imperfections qui n'échappent à personne. Il est évident que la science est au-dessous de la conception, que la main n'est pas au niveau de la pensée. Le système est détestable. Je ne prétends ni le conseiller, ni le défendre; mais de pareils ouvrages, conçus par l'âme, vont à l'âme, et on ne peut échapper, en les contemplant, à une émotion que ne font pas éprouver les compositions parfaites des plus grands maîtres. Il faut bien convenir qu'il y a dans le domaine des arts, comme

dans celui de la morale, des points qui échappent à la preuve directe et qui parlent souverainement, malgré l'imperfection des moyens employés pour les exprimer, à la conscience ou au sentiment.

La réputation de Fra Angelico, grandissant de plus en plus, et ses travaux de Saint-Marc, à Florence, l'ayant placé à la tête des peintres religieux de son temps, le pape Eugène IV l'appela à Rome et le chargea de peindre au Vatican une chapelle contiguë aux salles que Raphaël devait plus tard décorer. Il y représenta, en six compartiments, les scènes principales de la vie de saint Laurent et de saint Étienne. L'Angelico était alors à l'apogée de son talent; et il est probable que les sculptures antiques qu'il dut voir à Rome, ainsi que l'exemple des peintres qui travaillaient en même temps que lui au Vatican, ne furent pas sans influence sur ses derniers ouvrages. Les peintures de cette chapelle ont une puissance, une beauté, une largeur de composition qui ne se trouvent pas au même degré dans ses tableaux de petite dimension. Les têtes sont pleines de vie; l'ordonnance est savante; les draperies, mieux étudiées, appartiennent à la peinture d'histoire, et ne rappellent plus les habitudes de la miniature. L'Angelico fit aussi, pendant ce séjour à Rome, pour l'église de la Minerve, quelques tableaux qui, au dire de Vasari, s'y trouvaient encore de son temps, mais qui sont perdus. S'il faut en croire le même auteur, l'archevêché de Florence étant devenu vacant à cette époque, Eugène IV, autant frappé de la piété de Fra Angelico que de son talent, voulut l'élever à la dignité archiépiscopale. Le modeste moine, effrayé de la responsabilité attachée à cette position et re-

cherchant l'obscurité plus que les honneurs, supplia le pape « de se pourvoir d'un autre, parce qu'il ne se sentait pas propre à gouverner le peuple ; » mais il lui parla « d'un moine de sa confrérie, amoureux des pauvres, très-savant, sachant commander, craignant Dieu, qui conviendrait mieux que lui-même. » Antonio, recommandé en de pareils termes par Fra Angelico, fut en effet nommé archevêque de Florence, en 1445. Je ne sais ce qu'il y a de vrai dans cette anecdote, l'exactitude n'étant pas la qualité dominante de Vasari. Mais, vraie ou fausse, elle s'accorde bien avec l'extrême modestie qui paraît avoir été le trait distinctif du caractère du pieux moine de Fiesole. Son biographe revient à plusieurs reprises sur sa simplicité et sur l'humilité de ses habitudes et de ses goûts. « Il ne se distingua pas moins, dit-il, par son talent de peintre que par ses vertus de religieux. Il lui eût été facile de figurer largement dans le monde ; car, outre ses biens de famille, il pouvait gagner tout ce qu'il voulait avec son pinceau, que dès sa jeunesse il maniait habilement. Mais d'un caractère doux et modeste, il préféra, pour son repos et pour son salut, entrer dans l'ordre des frères prêcheurs. On peut servir Dieu dans tous les états ; quelques personnes, néanmoins, pensent qu'il est plus aisé de se sauver dans les monastères que dans le monde. Autant ce parti réussit aux bons, autant il procure une vie misérable à ceux qui l'embrassent dans un tout autre but que celui de travailler au salut de leur âme. »

C'est pendant ce séjour à Rome, vers 1447, que Fra Angelico fut chargé de décorer la grande chapelle du dôme d'Orvieto. Il prépara les cartons de cet ou-

vrage considérable, et peignit même, avec l'aide de son élève préféré, Benozzo Gozzoli, le triangle de la voûte qui se trouve au-dessus de l'autel. Mais il abandonna ce travail, si glorieusement terminé par Luca Signorelli; et après avoir encore fait quelques tableaux de moindre importance, il mourut à Rome en 1455 et fut enseveli dans l'église de Santa Maria *sopra Minerva.*

L'influence artistique de l'Angelico fut très-grande, surtout en Ombrie, où la peinture religieuse et liturgique maintint sa prépondérance jusqu'à Pérugin. Ses élèves, et particulièrement Benozzo Gozzoli, répandirent sa doctrine, sans la modifier d'une manière très-sensible, dans toute l'Italie. Il paraît qu'on garda pendant longtemps un souvenir vif et attendri de son caractère et de ses vertus; car Vasari, d'ordinaire si fastidieux, si vide, si diffus, a parlé de l'Angelico, quoiqu'il vécût lui-même dans un temps où la peinture religieuse de ces maîtres naïfs n'était guère en honneur, en termes vrais et bien émus dans le portrait qu'il nous a laissé du moine de Fiesole : « Plût à Dieu que tous les religieux consacrassent leur vie, comme cet homme vraiment évangélique, au service de Dieu et du prochain! Que peut-on et que doit-on plus désirer que d'acquérir le royaume du ciel en vivant saintement, et une renommée éternelle sur la terre en produisant des chefs-d'œuvre? Du reste, un talent comme celui de Fra Angelico ne pouvait et ne devait appartenir qu'à un homme de sainte vie. Les peintres qui traitent des sujets pieux doivent être pieux eux-mêmes. Je ne voudrais cependant pas que l'on arrivât à trouver pieux ce qui n'est que fade, et lascif ce qui

n'est que beau. Que de gens qui crient au scandale dès qu'ils aperçoivent une figure d'homme ou de femme un peu plus belle que d'ordinaire..... Fra Giovanni était d'une simplicité de mœurs et d'une naïveté extraordinaires. Un jour le pape Nicolas V l'ayant invité à manger de la viande, il s'en fit conscience, parce qu'il n'avait pas de permission de son prieur, oubliant ainsi l'autorité du souverain pontife..... Sans cesse occupé de peinture, il ne voulut jamais employer son pinceau qu'à représenter des sujets pieux. Il aurait pu acquérir des richesses ; mais il n'en faisait pas cas, et disait qu'elles consistaient à se contenter de peu. Il aurait pu commander ; mais il s'y refusa constamment, prétendant qu'il est plus aisé d'obéir. Il aurait pu obtenir de hautes dignités ; mais il les dédaigna, affirmant qu'il ne cherchait qu'à éviter l'enfer et à gagner le paradis. Plût à Dieu que les hommes n'eussent jamais que cette sainte ambition ! D'une sobriété et d'une chasteté extrêmes, il sut éviter les piéges du monde, répétant souvent que le repos et la tranquillité sont nécessaires à un artiste, et que celui qui peint l'histoire du Christ ne doit penser qu'au Christ. On ne le vit jamais se mettre en colère, ce qui me paraît presque incroyable. Il se bornait à répondre à ses amis avec douceur et en riant. Il n'accomplissait aucun travail sans avoir d'abord demandé l'agrément de son prieur. Enfin toutes les actions de ce bon père sont empreintes d'humilité et de modestie. Ses tableaux, pleins de facilité, respirent la dévotion la plus profonde. Les saints qu'il peignit se distinguent par un aspect divin, que l'on ne rencontre chez aucun autre artiste..... On assure qu'il n'aurait pas tou-

ché ses pinceaux avant d'avoir fait sa prière. Il ne représenta jamais le Sauveur sur la croix sans que ses joues fussent baignées de larmes; aussi les visages et les attitudes de ses personnages laissent-ils deviner toute la sincérité de sa foi dans la religion chrétienne. »

On a souvent considéré les arts d'une vue trop courte, par leur côté agréable, et en ne leur demandant que de charmer les yeux ou de distraire momentanément l'esprit. Aucun reproche de futilité ne peut certes atteindre les artistes dont je viens d'esquisser les travaux. Mais je ne sais s'ils ont toujours eu une idée bien nette de l'importance de leurs ouvrages, et s'ils ont prévu que, de siècle en siècle, leurs compositions charmantes ou sublimes développeraient l'intelligence et raviraient le cœur de nombreuses générations. Ils ont, pour aussi longtemps que la terre vivra, éternisé leur propre pensée et donné à leur personnalité, dans ce qu'elle avait de plus élevé et de plus exquis, une forme arrêtée et durable. Ces créations de l'imagination nous arrachent aux préoccupations vulgaires, élèvent notre âme vers les plus nobles conceptions, et, comme les chefs-d'œuvre de la littérature, peuplent nos souvenirs des meilleures pensées des plus grands esprits de tous les temps. Il ne faut rien dédaigner : les choses vraies ne se transforment pas en erreurs pour être revêtues de charme et de beauté! Je conviens que le gouvernement moral de notre être doit avoir le pas sur le développement de l'intelligence et sur ce qui peut orner et charmer l'esprit. Mais ne m'accordera-t-on pas que la compagnie habituelle de ces grandes œuvres et

de ces nobles conceptions nous retient dans notre véritable milieu, et dans une atmosphère saine et élevée, qui ne peut que nous amener, sur toutes choses, près de la vérité ?

Cependant l'art dont j'ai parlé ne devait pas vivre, parce que, se mettant sans réserve au service d'idées qui ne lui appartiennent pas en propre, il méconnut sa nature. L'art a besoin, pour exister, d'indépendance et de désintéressement. La perfection de la forme est la condition de son existence. Il doit arriver à la beauté, comme la littérature à la perfection du langage. C'est cette manière forte, élevée, absolue, en quelque sorte surnaturelle d'exprimer les idées et les sentiments, qui constitue ce qu'on est convenu d'appeler le style. Les arts se perdent en poursuivant avant tout un but pratique. Ils se perdent autant et davantage, il est vrai, en recherchant la forme pour la forme, et la beauté pour elle-même. Que serait en effet la forme séparée de l'idée qu'elle représente, et une œuvre qui n'aurait pas pour terme et pour but son propre sujet ? Que signifie cette absorption de l'idée par sa représentation, et la théorie de l'art pour l'art n'est-elle pas aussi inepte que grossière ? Mais il faut convenir et dire très-haut que l'utilité n'est pas le but de l'art, ou plutôt, en étendant comme il convient le sens de cette notion d'utilité, reconnaître que l'art s'applique à des objets matériels aussi bien qu'aux idées, pour donner une représentation parfaite des premiers et pour revêtir les notions métaphysiques d'une forme qui puisse être perçue par nos sens ; qu'il donne, pour parler en d'autres termes, l'idée vraie des choses en les représentant sous leur forme la plus parfaite.

Entre le monde métaphysique qui se révèle à l'esprit, à la conscience, à la raison, et le fait qui ne parle qu'à nos sens, se trouve cette notion si vaste de l'art qui relie les deux extrêmes de la nature humaine. L'art n'est l'organe ni de la matière ni de la pensée, mais il rend la vie à la première en lui donnant son sens intime, et prête à la seconde un corps et une réalité sensibles. Il ne procède ni par l'expérience, ni par le raisonnement, mais s'adresse à ce qu'on est convenu d'appeler l'imagination, et détermine l'émotion plutôt que la certitude ou que la conviction. L'art n'est rien en lui-même, mais il vivifie toutes choses et donne aux êtres et aux idées leur forme vraie, suivant le modèle immuable que nous en avons dans l'esprit.

Une science insuffisante, le dédain de la beauté, des préoccupations avant tout dogmatiques, devaient amener la ruine de l'école liturgique; et c'est en se tenant à une égale distance d'un mysticisme chimérique et des aberrations du naturalisme, c'est en donnant une forme parfaite à des idées générales et réellement humaines, que les grands maîtres du xvi[e] siècle, dont nous allons étudier la vie et les œuvres, ont élevé les arts à un degré de splendeur qui ne sera jamais dépassé.

MICHEL-ANGE

3.

MICHEL-ANGE

La grande ère de l'art moderne, l'époque merveilleuse de la Renaissance, que nous pouvons embrasser aujourd'hui dans son ensemble, se distingue des civilisations antiques en ce que son développement fut rapide, local, sans arrêt, et qu'elle succéda presque sans transition à la sinistre obscurité du moyen âge. Dans l'antiquité, la barbarie n'est nulle part un fait général; elle n'existe que chez certains peuples, et aussi loin que nous remontions dans l'histoire nous rencontrons les civilisations de l'Égypte, de l'Inde, de la Grèce; et les noms de Moïse, d'Homère, de Zoroastre ou de Job se confondent avec des fables enfantines dans les premiers souvenirs de l'humanité. La Renaissance est soudaine : après dix siècles d'ignorance, de barbarie, d'efforts inouïs et stériles, dans ce ciel mortellement obscur, qui ne montre guère que des ruines, elle

éclate presque sans aurore, brillante comme un jour d'été. Dante et Giotto ouvrent cette ère glorieuse, et ressuscitent d'un coup la poésie et les arts du dessin. Après eux se pressent les plus grands hommes des temps modernes. Brunelleschi élève le dôme de Santa Maria del Fiore; Ghiberti fond les portes du baptistère; Colomb découvre un monde, Copernic les lois de l'univers; Gutenberg rend l'ignorance à jamais impossible; Savonarole, Luther réveillent la conscience individuelle; enfin, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël couronnent ce monument prodigieux de l'esprit humain.

Pour ne parler que de l'art, c'est presque d'un bond qu'il atteint la perfection. Il serait sans doute injuste de prétendre qu'il ne dut rien à personne et qu'il est sorti du néant. Nous l'avons dit : les traditions byzantines avaient pénétré par Venise dans le nord de l'Italie, et le caractère incomparable de la mosaïque ne fut pas sans influence sur les premiers artistes italiens; les Arabes avaient apporté en Sicile l'élégance et le goût avec les fantaisies brillantes de leur gracieuse imagination; les peintres chrétiens, même avant qu'ils eussent brisé les entraves que leur imposait la tutelle de l'Église, conservaient quelques souvenirs de l'antiquité; les plus belles œuvres de la Grèce et de Rome sortaient du long oubli où tant de siècles les avaient laissées, et passionnaient une génération enthousiaste, avide de tout comprendre et de tout voir. Mais quelle qu'ait été sur ce temps l'influence des éléments extérieurs ou anciens, il n'en est pas moins vrai qu'il se fit alors dans l'esprit humain un mouvement subit, et que telle fut l'abondance et la spontanéité de la vie nouvelle

qu'on a pu dire que de morte qu'elle était, l'humanité venait de renaître, et saluer cette époque du nom qu'elle a gardé.

Un autre caractère plus important de cette période, et qui la sépare également de l'antiquité, c'est que les œuvres sont plus que jamais individuelles et marquées du sceau de l'auteur. Je suis loin sans doute de contester l'existence personnelle d'Homère, de Zoroastre, ou du sculpteur anonyme des marbres d'Égine. J'ignore si le chantre de la guerre de Troie était aveugle; je ne sais ni dans quelle langue, ni dans quel lieu furent prononcées les sentences du plus ancien des sages; le nom de l'architecte du temple de Jupiter panhellénien sera vraisemblablement toujours un mystère : ces obscurités ne me font point douter que ces œuvres n'appartiennent à des personnes distinctes, à des hommes qui ont vécu. Et pourtant je ne puis m'en dissimuler le caractère collectif et général. Les écoles dans l'antiquité représentaient les directions diverses de l'esprit, et dans leur succession les modifications naturelles de l'opinion. Un enseignement sévère, une tradition suivie, tout en gênant l'essor de la pensée individuelle, amenait l'art, par des progrès incessants, jusqu'à ses dernières limites. Les Phidias, les Scopas, les Praxitèle étaient bien moins les chefs des écoles qui portent leurs noms que les représentants les plus illustres des idées qui les caractérisent. De là découlent et la forme abstraite de l'art grec et sa perfection.

Sous le souffle puissant de la liberté reconquise l'homme retrouva tous les attributs de la vie personnelle. Les superstitions, les chimères, les terreurs du

moyen âge s'évanouirent comme les souvenirs des rêveries stériles d'un sommeil agité. Une lumière éclatante rayonna sur des hommes jeunes, libres et fiers. Chacun s'avança où son goût le portait ; les aptitudes les plus diverses se firent jour. Le caractère de l'artiste s'accusa nettement dans son œuvre, qui, devenue plus vivante, acquit en même temps une individualité plus précise, et refléta nettement ses idées propres, ses penchants, ses passions. Le Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Michel-Ange, ont vécu dans la même ville et dans le même temps ; mais qui pourrait confondre les plus insignifiants de leurs ouvrages ? Tout est grand dans cette époque mémorable, les cœurs sont à la hauteur du génie, et, dans les circonstances les plus difficiles, au milieu des bouleversements politiques, on vit rarement ces honnêtes grands hommes céder aux sollicitations de l'intérêt personnel, négliger la dignité de la vie, oublier que le talent n'exempte pas des plus humbles vertus. Tout, certes, ne fut point parfait dans ce temps, loin de là : si la Renaissance eut des héros et des saints, elle eut aussi des Borgia ; les plus hautes facultés se rencontrèrent parfois unies à l'infamie et à la lâcheté. Ces alliances monstrueuses qui étonnent et déconcertent la raison, qui scandalisent la conscience, se verront toujours partout où il se trouvera des hommes ; mais elles sont alors comparativement rares, et les exemples contraires sont nombreux et éclatants.

S'il est un homme qui représente la Renaissance avec plus d'éclat qu'aucun autre de ses contemporains, c'est Michel-Ange. Le caractère est chez lui à l'égal du génie. Sa vie, presque séculaire et prodigieu-

sement active, est sans tache. Quant à l'artiste, on n'ose croire qu'il puisse être surpassé. Il réunit dans sa prodigieuse personnalité les deux facultés maîtresses qui sont en quelque sorte les pôles de la nature humaine, et dont le concours, chez les mêmes individus, fit la grandeur souveraine de l'école toscane : l'invention et la raison, une vaste et fougueuse imagination dirigée par une méthode précise, ferme et sûre. De pareils géants, dont l'antiquité eût fait des dieux, sont ainsi jetés de loin en loin dans l'histoire comme des exemples vivants qui montrent à quelle grandeur notre race peut atteindre et jusqu'où l'ambition de l'homme peut prétendre. S'il est au-dessus de nos forces de les égaler, nous pouvons au moins les contempler de loin, les suivre, et il ne m'a pas paru hors de propos de rappeler l'attention sur cette race puissante, qu'enfanta une orageuse liberté.

I

Michel-Ange naquit le 6 mars 1475 [1], près d'Arezzo, dans le Valentino. Son père, Lionardo Buonarroti Simoni, était alors podestat de Castello di Chiusi e Caprese [2]. Condivi affirme et Vasari paraît croire que les Buonarroti descendaient des comtes de Canossa,

1. Condivi et Vasari écrivent 1474, ce qui s'explique par cette circonstance que les Florentins faisaient commencer l'année le 25 mars.

2. Chiusi, le Clusium des Romains, le Camars de Porsenna.

famille très-ancienne et de sang presque royal[1]. Gori, dans son commentaire sur Condivi, reproduit même un arbre généalogique des Buonarroti, dont il dit avoir vu les pièces authentiques, et qui remonte jusqu'à l'année 1260[2], mais cette antique origine, généralement acceptée au temps de Michel-Ange, paraît plus que douteuse aujourd'hui[3]. Ce qui est certain, c'est que les Buonarroti étaient établis à Florence depuis longtemps, qu'ils avaient à plusieurs époques servi le gouvernement de la république dans des charges assez importantes, et le nom de Michel-Ange ne réclame ni une autre ni une plus haute origine.

Non contents de faire sortir Michel-Ange d'une souche royale, ses premiers biographes s'étendent complaisamment sur les présages qui accompagnèrent sa naissance. Sa mère, étant enceinte de lui, fit une chute de cheval sans se blesser gravement. Un de ses frères, atteint d'une maladie contagieuse, mourut dans son

1. La famille Canossa était de Reggio. Elle était alliée à Henri II par Béatrice sa sœur, femme de Bonifazio, seigneur de Mantoue, lui-même père de la comtesse Mathilde, qui, nous l'avons rappelé, donna aux papes le territoire connu sous le nom de patrimoine de saint Pierre.

2. Condivi, *Vita di Michel-Angelo Buonarroti*. Firenze, 1746, *Notizie storiche ed annotazioni di Gori*, p. 88 et suiv.

3. Une note de la dernière et excellente édition de Vasari, publiée à Florence (*Vasari*, édit. Le Monnier, vol. XII, p. 333 à 336), paraît trancher négativement cette question. Cependant la parenté de Michel-Ange avec la famille Canossa n'était pas contestée de son temps. Il existe, en effet, dans la collection Buonarroti une lettre d'Alexandre, comte de Canossa, adressée à Michel-Ange, qui le nomme son parent, lui exprime le désir de faire sa connaissance personnelle et de le présenter à sa famille. (Harford, *The life of Michael Angelo Buonarroti;* London, 1858, II, p. 232.)

berceau sans lui communiquer son mal. Enfin, au moment où il naquit, Mercure et Vénus étaient en conjonction dans la constellation de Jupiter, ce qu'on regarda comme un signe manifeste des hautes destinées qui lui étaient promises[1].

Quoi qu'il en soit, l'année de la charge de Lionardo Buonarroti étant expirée, il revint à Florence, et mit l'enfant en nourrice à Settignano, où il avait une petite propriété, chez la femme d'un tailleur de pierres. Bien des années plus tard, Michel-Ange rappelait cette circonstance à Vasari, et lui disait : « Mon cher George, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, je le dois à la légèreté de l'air de votre pays d'Arezzo, de même que je dois au lait que j'ai sucé les maillets et les ciseaux dont je me sers pour sculpter mes figures. »

Lionardo Buonarroti n'était pas riche. Le revenu de sa propriété de Settignano, qu'il faisait valoir lui-même, suffisait à grand'peine à entretenir une famille nombreuse. Il plaça plusieurs de ses enfants dans le commerce des soieries et des laines; mais, discernant bientôt chez le jeune Michel-Ange des dispositions remarquables, il lui fit commencer des études littéraires, et l'envoya chez Francesco da Urbino, qui tenait une école de grammaire à Florence. Michel-Ange ne fit dans cette école aucun progrès. Il ne montrait de goût que pour le dessin, et employait à barbouiller les murs de la maison paternelle tout le temps qu'il pouvait dérober à ses études. Ses premiers essais existaient encore au milieu du XVIII[e] siècle, et Gori raconte que le cavalier Buonarroti, descendant de l'oncle de

1. Condivi, *Annotazioni di Gori*, p. 90.

Michel-Ange, lui montra entre autres une de ces esquisses, dessinée au crayon noir, sur le mur d'un escalier de la villa de Settignano, représentant un homme le bras droit élevé, la tête renversée, d'un dessin ferme et vivant, qui dénotait toute la précocité du génie de l'enfant. Lionardo ne voulait pas entendre parler d'un art qu'il trouvait indigne de sa famille; ses frères se joignirent à lui pour contrarier les goûts de Michel-Ange, qui fut bien souvent, dit Condivi, « grondé et même terriblement battu. » Il se lia à cette époque avec un enfant de son âge, Francesco Granacci, élève du Ghirlandajo, et qui lui procurait des dessins de ce maître. L'obstination de Michel-Ange finit par vaincre les répugnances de son père, qui conclut avec l'auteur des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle un contrat par lequel l'enfant devait être reçu pendant trois ans dans son atelier moyennant une rétribution de 24 florins d'or, que le maître, contre tous les usages, s'engageait à payer à l'élève. Ce contrat est daté du 1er avril 1489. Michel-Ange n'avait par conséquent que quatorze ans [1].

C'est dans cette charmante église de Santa Maria Novella, qu'il nommait plus tard « sa fiancée, » que Michel-Ange put se livrer pour la première fois sans réserve, sous la direction d'un des artistes les plus célèbres de l'époque, à son goût pour la peinture. Ses progrès furent si rapides que, peu de temps après son entrée dans l'atelier, le Ghirlandajo disait de lui : « Ce jeune homme en sait plus que moi. » Et, s'il faut en croire Condivi, ce n'était pas sans jalousie qu'il le

1. Vasari, XII, p. 160.

voyait corriger d'une main sûre ses propres dessins et ceux de ses meilleurs élèves.

Faut-il attribuer cependant à un enfant de quinze ans, ainsi que le font quelques critiques[1], l'admirable peinture *a tempera* qui faisait naguère le plus bel ornement de l'exposition de Manchester? La précocité bien établie du génie de Michel-Ange suffit-elle pour expliquer tant de science et de maturité? J'avoue que je ne puis l'accorder. Cette peinture n'est certainement pas de Domenico Ghirlandajo, comme on l'a cru jusqu'ici. Je ne mets pas en question l'authenticité, qui est évidente. Sans parler de la largeur de la composition et du dessin, du caractère de la tête de la Vierge, de l'incomparable beauté des anges qui se trouvent à droite, de certaines habitudes que Michel-Ange ne perdit jamais, comme de faire les pieds trop petits par un raffinement d'élégance et de donner à ses enfants ces nez retroussés et un peu *faunesques* qu'on retrouve dans la Sixtine, il suffirait pour l'attester de remarquer l'évidente parenté qui existe entre cet ouvrage et la Vierge de la chapelle des Médicis. Mais l'élégance des draperies, une aisance de pinceau qui dénote, j'en conviens, la pratique récente de la fresque, quelques détails qui rappellent la manière du Ghirlandajo, ne me semblent pas suffire pour attribuer une pareille œuvre à un aussi jeune homme. Ce qui me paraît probable, c'est que ce tableau ne fut exécuté que lorsque Michel-Ange fut sorti de l'atelier, qu'il eut fortifié son goût et son talent par l'étude des fresques de Masac-

1. Harford, *Life of Michael-Angelo*, I, p. 13. — *Quarterly Review*, avril 1858, p. 499.

cio et des antiques des jardins de Saint-Marc, entre 1492 et 1495, pendant ces années de première jeunesse qui durent être fécondes, et sur lesquelles les biographes nous ont laissé si peu de renseignements.

Michel-Ange n'acheva pas son apprentissage chez le Ghirlandajo. Depuis la mort de Ghiberti et de Donatello, la sculpture n'avait plus aucun représentant distingué à Florence. Laurent de Médicis désirait la relever ; il avait réuni dans ses jardins de la place Saint-Marc un grand nombre de statues et de fragments antiques, et il y avait formé une école de dessin sous la direction de Bertoldo, disciple de Donatello. Il avait demandé des élèves aux peintres les plus célèbres de Florence. Le Ghirlandajo lui envoya Michel-Ange et Granacci. C'est là que Michel-Ange sculpta cette tête de Faune dont l'histoire est connue, et qui lui valut la protection de Laurent. Florence brillait alors d'un éclat suprême. Aux Dante, aux Giotto, aux Orgagna, avaient succédé les Pétrarque, les Brunelleschi, les Donatello, les Ghiberti, les Masaccio. Cette seconde génération venait à peine de s'éteindre, laissant Florence pleine de chefs-d'œuvre. Laurent de Médicis possédait toutes les qualités d'un protecteur éclairé des arts et celles aussi qui pouvaient rendre sa domination légère à ses concitoyens. Riche, généreux, d'un esprit sagace et conciliant, amateur passionné de toutes les œuvres de l'esprit, connaissant l'antiquité et protégeant la littérature nouvelle, entouré d'artistes, de poëtes, de philosophes, d'érudits, savant, philosophe et poëte lui-même, il régnait sur un peuple épris de toute beauté plus par la séduction que par la tyrannie. Les Florentins l'aimaient, et à la

veille de perdre leur liberté, l'ayant déjà perdue, ils ne sentaient pas les chaînes dont ils se laissaient lier. Laurent avait pressenti le génie de l'élève du Ghirlandajo; il voulut l'avoir dans sa maison, il l'admit à sa table, et le donna pour compagnon à ses fils, lui allouant cinq ducats par mois, que Michel-Ange employait à secourir son père.

Laurent ne s'arrêta pas là, et ayant appelé Lionardo pour lui annoncer qu'il se chargeait de son fils, il lui demanda ce qu'il pourrait faire pour lui-même. « Lorenzo, répondit le vieillard, je ne sais autre chose que lire et écrire, mais comme le compagnon de Marco, Pucci le douanier, vient de mourir, je prendrais volontiers sa place, et il me semble que je pourrai convenablement remplir cet emploi. » Le Magnifique lui frappa sur l'épaule et lui dit en souriant : « Tu seras toujours pauvre, » puis il ajouta : « Mais si tu veux être le compagnon de Marco, tu le peux, jusqu'à ce qu'il se rencontre une meilleure occasion. » Cette place rapportait huit écus par mois, un peu plus ou un peu moins, ajoute Condivi.

Michel-Ange ne quitta plus Laurent jusqu'à sa mort. Ce fut pendant ces trois années de tranquillité passées dans l'intimité des hommes les plus lettrés de ce siècle, entre Politien, Pic de La Mirandole et le platonicien Marsilio Ficino, que son esprit se développa, se mûrit, acquit tant d'ampleur et de sûreté. Politien en particulier l'avait pris en grande amitié. C'est par son conseil qu'il sculpta le bas-relief des *Centaures* et la gracieuse *Madone*[1], dans lesquels il chercha, selon

1. Ces deux ouvrages si intéressants par la date font partie de

Vasari, à imiter le style de Donatello. Il passa plusieurs mois à copier les fresques de Masaccio dans l'église del Carmine. Il étudiait vers le même temps l'anatomie dans l'hôpital de Santo Spirito, et faisait un Christ de bois pour le prieur, qui lui en avait facilité l'entrée. Il continuait ses études d'après l'antique dans les jardins de Saint-Marc, dont Laurent lui avait donné une clef. Ses progrès étaient tels qu'ils excitèrent bien souvent la jalousie de ses camarades et lui valurent en particulier ce coup de poing de Torrigniano, qui lui fracassa le nez et contribua à donner à son visage, déjà très-accentué, l'expression rude et presque sauvage qu'on lui connaît.

Laurent mourut en 1492. Michel-Ange perdait en

la belle collection réunie par Léonard, neveu de Michel-Ange, conservée et sans cesse augmentée par les héritiers. Elle vient d'être léguée à la ville de Florence par le comte Cosme Buonarroti, mort récemment. Outre ces deux ouvrages de sculpture, cette inappréciable collection contient de nombreux dessins de Michel-Ange, environ soixante lettres de sa main, d'autres qui lui sont adressées par Vittoria Colonna, par Cosme I[er], duc de Florence, par le duc de Ferrare (à propos de la *Léda*), par Catherine de Médicis, par Clément VII, et enfin celle par laquelle Daniel de Volterre prévient Léonard, neveu de Michel-Ange, de l'état inquiétant de la santé de son oncle, et le presse de sa part de venir à Rome sans délai. Cette lettre est signée par Michel-Ange, dont la faiblesse était déjà si grande qu'il laissa le mot « Buonarroti » inachevé. (Harford, II, p. 231, 232.) On annonce la publication prochaine de ces précieux documents. J'ai conservé au bas-relief des *Centaures* le nom sous lequel il est généralement connu. Cependant il ne représente probablement pas le combat d'Hercule et des Centaures, comme le dit Vasari. Quelques-uns y voient l'enlèvement de Déjanire. Il est plus probable que c'est une suite de figures d'études exécutées sans plan très-arrêté. On le nomme à Florence le *Combat des Géants*.

lui plus qu'un protecteur. Condivi nous dit qu' « il éprouva un si grand chagrin de cette mort qu'il resta plusieurs jours sans pouvoir rien faire. » Sa longue carrière montrera plus d'une fois quel souvenir attendri et pieux il garda pour ce nom de Médicis, et dans quelles alternatives difficiles le mirent sa reconnaissance et ses convictions républicaines. Dans de pareilles circonstances, il est sans doute utile et commode de s'attacher sans réserve ou de suivre ses propres opinions sans tenir aucun compte des sentiments du cœur. La juste mesure entre l'ingratitude et la servilité n'est pas facile à garder. A cet égard, dans les circonstances les plus périlleuses, Michel-Ange ne faillit jamais : il ne fut ni ingrat ni servile, et ce grand trait de son caractère mérite d'être aussi soigneusement remarqué que son génie.

Il est incroyable combien nous vivons sur les restes de l'antiquité. L'esclave et le serf ont sans doute disparu de notre société moderne. Le client existe encore. L'homme puissant qui aide et qui protége n'entend pas seulement que son obligé lui tienne compte des services rendus comme d'une dette, et qu'il reconnaisse son affection par une affection réciproque. Il prétend qu'il abdique sa propre individualité, qu'il épouse ses idées, ses intérêts, ses opinions, qu'il se fasse sien en quelque sorte. Le cœur s'attache et voudrait ne pas disputer ; mais la conscience et la raison réclament comme un droit sacré le gouvernement de l'être, et ces deux sentiments doivent s'être livrés souvent, chez des hommes fermes et honnêtes, des combats douloureux et ignorés.

Étant retourné chez son père, Michel-Ange fit un

Hercule de marbre de quatre brasses de hauteur, qui fut plus tard acheté, avec d'autres ouvrages d'art, par Giovan Battista della Palla pour le compte de François Ier, et envoyé en France. On ignore ce qu'il est devenu[1]. Pierre de Médicis, l'indigne fils de Laurent, engagea Michel-Ange à reprendre son appartement dans son palais ; il le consultait souvent pour l'achat de parures et d'objets d'antiquité. Pierre comprenait sans doute à sa manière le mérite de son hôte, car il l'occupait à faire des statues de neige, et il se vantait d'avoir chez lui deux hommes rares, Michel-Ange et un valet espagnol qui, à une merveilleuse beauté de corps, joignait une telle agilité qu'un cheval lancé à fond de train ne pouvait le devancer.

Pierre de Médicis, avec les qualités extérieures les plus brillantes, manquait du discernement, de l'adresse, de l'esprit affable et bienveillant qui avaient consolidé la fortune de son père et en avaient fait le maître réel de Florence. Son arrogance devenait de jour en jour plus insupportable. Le parti populaire se réveillait, et Savonarole tendait la main à Charles VIII. La chute de Pierre était imminente. Michel-Ange, ne voulant ni le combattre, ni le soutenir en combattant ses propres amis, ni garder une neutralité que son

1. Cette figure d'Hercule a beaucoup préoccupé Michel-Ange. Il l'a reprise à plusieurs époques de sa vie. M. de Vèze possède une très-belle terre cuite qui paraît parfaitement authentique, et qui représente Hercule assis. On trouve en outre dans les *Observations* de Mariette : « Je vis dans une des chambres de la galerie de Florence un modèle en cire d'une grande beauté que Michel-Ange avait fait pour montrer comment il s'y serait pris s'il avait été chargé de restaurer le torse du Belvédère. » (Condivi, *Observations de Pierre Mariette*, p. 76.)

amitié pour Laurent et ses relations avec Pierre eussent rendue suspecte, quitta Florence et se rendit à Venise. N'ayant pas trouvé à s'occuper dans cette ville, il vint à Bologne, où un hasard heureux lui fit faire la connaissance d'Aldovrandi, l'un des membres du conseil des Seize, qui lui procura quelques travaux. Aldovrandi retint Michel-Ange plus d'une année, le comblant d'amitiés et d'égards, et, « charmé de sa belle prononciation, lui faisant lire Dante, Pétrarque, Boccace et d'autres poëtes toscans. »

De retour à Florence en 1495, Michel-Ange fit, outre une petite statue de saint Jean, le fameux *Amour endormi,* qui fut l'occasion de son premier voyage à Rome. Les biographes ont beaucoup insisté sur l'anecdote un peu puérile qui concerne cette statue, et si je la rappelle en quelques mots, c'est à cause de l'influence réelle que le séjour de Michel-Ange dans la ville éternelle eut sur la suite de sa vie. Laurent, fils de Pierre-François de Médicis, ayant vu cette figure, la trouva si belle qu'il conseilla à Michel-Ange de lui donner un air de vétusté en l'enterrant, de l'envoyer à Rome, où elle passerait sûrement pour antique, et où il la vendrait beaucoup plus cher qu'à Florence. Le cardinal San Giorgio y fut pris, acheta la statue; mais, ayant appris qu'il avait été dupe d'une supercherie, il envoya l'un de ses gentilshommes [1] pour en découvrir l'auteur, et, furieux d'avoir été trompé,

1. D'après Condivi, ce gentilhomme ayant demandé à Michel-Ange de lui montrer quelqu'un de ses ouvrages comme preuve qu'il était bien l'auteur de la statue, Michel-Ange dessina, en quelques traits de plume, une main qui le convainquit. Mariette croyait posséder ce dessin qui lui venait de la collection

rompit le marché et reprit son argent. Tel est le récit de Vasari, qui paraît cependant ne pas croire que Michel-Ange se soit prêté à cette plaisanterie, et qui ajoute que, malgré sa colère, le cardinal avait fait venir Michel-Ange à Rome, où il l'aurait laissé, il est vrai, un an sans l'employer. Une très-curieuse lettre, dont on n'avait jusqu'ici que des fragments, que Michel-Ange écrivit à ce Laurent de Médicis (le même probablement qui fut ambassadeur en France), aussitôt après son arrivée à Rome, et dont le texte se trouve dans la dernière édition de Vasari, complète et redresse le récit du biographe : elle montre en outre que dès sa première jeunesse Michel-Ange était animé de cette honnêteté scrupuleuse qui resta la règle de sa vie. Il ne faut pas moins que tout le bruit que fit cette affaire pour nous convaincre qu'à la fin du xve siècle et à Rome on ait pu prendre une statue du jeune maître florentin [1] pour un antique. Vasari nous avertit, il est vrai, « que le cardinal n'avait pas le moindre goût pour les arts, et qu'il était fort ignorant. »

Voici la lettre de Michel-Ange [2] :

« Mon cher Lorenzo, je ne vous écris que pour

Crozat. Il a passé au Louvre; mais son authenticité est plus que douteuse, et on l'attribue aujourd'hui à Passarotti. Il a été gravé par le comte de Caylus.

1. Cette statue, après avoir appartenu au duc d'Urbin, passa aux mains d'Isabelle, marquise de Mantoue. (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIV, XV, XVI. Firenze, 1840, II, p 53, 54.) De Thou la vit encore à Mantoue en 1573. (Condivi, *Observations de Mariette*, p. 67.) Il est probable que c'est l'*Amour endormi*, avec deux serpents sur le sein, que l'on conserve à l'Académie des beaux-arts de cette ville.

2. 2 juillet 1496. — Signée, Michelagnolo, *in Roma.*

vous dire que nous sommes heureusement arrivés samedi dernier, et que nous sommes allés aussitôt chez le cardinal San Giorgio, à qui j'ai présenté votre lettre. Il parut satisfait de ma visite, et voulut que j'allasse immédiatement voir quelques statues. J'y employai toute cette journée, ce qui m'empêcha de remettre vos autres lettres. Dimanche, le cardinal vint à la maison neuve, et me fit chercher. J'y allai, et il me demanda ce qu'il me semblait des choses que j'avais vues ; je lui dis ce que j'en pensais, et je pense que ce sont certainement de beaux ouvrages. Le cardinal me demanda si je me sentais le courage de faire quelque chose de beau. Je lui répondis que je ne ferais pas de si grandes choses, mais qu'il verrait cependant ce que je ferai. Nous avons acheté un bloc de marbre pour une figure de grandeur naturelle, et je commencerai lundi à y travailler. Lundi dernier, je présentai vos autres lettres à Rucellai, qui mit à ma disposition l'argent dont j'aurai besoin. J'en fis autant pour celle de Cavalcanti. Je remis aussi la lettre à Baldassarro [1], et je lui demandai l'enfant [2], en lui disant que je lui rendrais l'argent. Il me répondit très-violemment qu'il le mettrait plutôt en cent morceaux, qu'il l'avait acheté, et qu'il était à lui ; qu'il avait des lettres qui établissaient qu'il avait satisfait à ce que je lui demandais, et qu'il n'avait aucun motif pour le rendre. Il s'est beaucoup plaint de vous, disant que vous avez mal parlé de lui. Quelques-uns de nos Florentins sont venus pour nous accorder, mais ils n'ont

1. Baldassarro de Milan, qui avait servi d'intermédiaire pour cette plaisanterie.

2. La statue de l'*Amour endormi*, vendue au cardinal San Giorgio.

réussi à rien, de sorte que je vais m'adresser directement au cardinal, ainsi que me le conseille Balducci. Je vous tiendrai au courant de ce qui arrivera. Rien d'autre par celle-ci. Je me recommande à vous. Dieu vous garde du mal. »

Michel-Ange demeura à Rome de 1496 à 1501. Comment ces cinq années furent-elles remplies? C'est ce qu'on ignore presque complétement. Il était déjà célèbre, dans toute la force de la première jeunesse, et l'on peut supposer que les trois statues qui nous restent et qui datent de cette époque ne sont pas les seuls ouvrages qui l'aient alors occupé[1]. Car sans parler des quinze figures pour la bibliothèque du Dôme de Sienne, commandées par le cardinal Piccolomini, sur lesquelles nous n'avons que des renseignements très-insuffisants, quoique quatre d'entre elles paraissent avoir été exécutées, nous ne connaissons que le *Bacchus*, l'*Adonis* des Offices de Florence, et la *Pietà*, aujourd'hui à Saint-Pierre, qui appartiennent à ce premier séjour à Rome. Le *Bacchus* fut commandé par un amateur nommé Jacopo Galli, la *Pietà* par le cardinal Jean de La Grolaye de Villiers, abbé de Saint-Denis, ambassadeur de Charles VIII près Alexandre VI, et non par le cardinal d'Amboise, comme le croient Condivi et Vasari. Quant à l'*Adonis* des Offices de Florence, il est probable que c'est la statue que Michel-Ange commença aussitôt après son arrivée à Rome, et dont il parle dans sa lettre à Laurent de Médicis.

Plus qu'aucun autre de ses premiers ouvrages, la

1. Vasari, XII, *Prospetto cronologico*, p. 340, 345.

Pietà de Saint-Pierre décèle la route qu'allait suivre Michel-Ange. Le marbre n'exprimera plus seulement la beauté d'une manière abstraite et générale ; il traduira, taillé par une main puissante, les idées et les sentiments. « Le plus grand artiste ne saurait rien concevoir que le marbre ne renferme en son sein, mais il faut une main obéissante à la pensée pour l'en faire jaillir[1]. » La main obéissante s'essaye déjà à faire dire à la pierre ce que jamais elle n'avait dit encore. Cette Vierge a la beauté juvénile et austère particulière aux femmes de Michel-Ange. Le corps du Christ étendu sur les genoux de sa mère paraît souffrir, jusque dans le repos de la mort, les tortures que l'homme divin vient d'endurer. Les jambes, les articulations, les extrémités sont d'une irréprochable beauté, et font pressentir les œuvres les plus parfaites, les plus caractérisées du maître.

Cette *Pietà* fut un grand événement à Rome. On sent néanmoins que ces expressions très-marquées, ces *corps éloquents* causèrent quelque étonnement. Vasari se borne à traiter de « sots » ceux qui prétendaient que Michel-Ange avait donné à la Vierge un trop grand air de jeunesse, tout en laissant au Christ son âge véritable. Condivi, moins bref et moins dédaigneux, nous a transmis l'explication qu'il tenait de Michel-Ange lui-même. « Ne sais-tu pas, me dit-il, que les femmes chastes se conservent beaucoup plus longtemps jeunes que celles qui ne le sont point ? Combien n'est-ce pas plus vrai pour une Vierge qui

1. *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, édit. Biagioli, Paris, 1821. nnet I.

n'eut jamais le moindre désir lascif qui pût altérer son corps!... Il en est tout autrement pour le Fils de Dieu, parce que j'ai voulu montrer qu'il a réellement pris un corps d'homme, et, qu'excepté le péché, il a supporté toutes les misères humaines[1]. »

Quelle que soit la valeur de l'explication de Michel-Ange, l'individualité qui forme le trait dominant de son génie, et qui se caractérise par des expressions voulues et raisonnées, s'accuse déjà nettement dans ces premiers ouvrages. Elle s'accentuera beaucoup plus encore par la suite, et revêtira cette forme puissante, élevée, originale, qui fait des moindres œuvres du Buonarroti d'immortelles créations. Michel-Ange grandira, il dépassera tout ce qui l'a précédé ; sa gigantesque imagination jettera dans le monde des formes nouvelles plus vraies que la réalité. Enivré de son propre génie, il gravira les derniers sommets de l'art : il ira jusqu'aux plus audacieuses témérités et jusqu'aux excès ; mais dès les premiers pas c'est un géant qui marche, et s'il a conservé jusqu'au terme de sa longue carrière la ferveur et l'activité de la jeunesse, il n'a jamais eu ni les incertitudes, ni les faiblesses, ni les tâtonnements qui d'ordinaire embarrassent le début de la vie.

1. Cette *Pietà* est le seul des ouvrages de Michel-Ange qui porte sa signature. Un jour quelques Milanais, étant venus voir ce groupe, en causaient devant lui. L'un d'eux demanda de qui il était. Quelqu'un répondit : « De notre Gobbo de Milan. » Michel-Ange, piqué, ne dit rien, mais revint la nuit avec une petite lanterne et ses ciseaux, et grava sur la ceinture de la Vierge : *Michælangelus Bonarotus. Floren.*

II

Après l'expulsion des Médicis, Florence fut livrée pendant quelques années aux luttes les plus vives. La mort de Savonarole, qui assurait la défaite des réformateurs violents, rendit le pouvoir au parti modéré, et l'on recommença à s'occuper plus que jamais des arts, proscrits un moment par le fougueux dominicain. Michel-Ange désirait revoir sa patrie, et il trouva bientôt l'occasion d'y revenir.

L'œuvre de Santa Maria del Fiore possédait depuis longtemps un bloc énorme de marbre de Carrare dont plusieurs sculpteurs avaient vainement essayé de tirer parti, et qu'ils n'avaient réussi qu'à gâter. Soderini [1] avait pressé Léonard de Vinci de s'en charger, mais celui-ci avait déclaré qu'on n'en pouvait rien faire. Quelques amis écrivirent à Michel-Ange. L'impossible le tentait déjà; il accourut sur-le-champ, répondit d'en tirer une figure sans aucune pièce de rapport, obtint la concession du bloc par délibération du 16 août 1501, pour en faire un David qu'il devait terminer en deux ans avec une rétribution de 6 florins d'or par mois. Il construisit un atelier sur la place même et s'y enferma pendant dix-huit mois sans per-

1. Soderini n'était pas encore gonfalonier à vie, comme le dit Vasari; il ne fut élu qu'en 1502.

mettre à personne de voir son ouvrage. Le colosse de la place du Palais-Vieux fut le résultat de ce travail solitaire. Dans l'exécution de cette figure, Michel-Ange a sans doute été gêné par les dimensions du marbre ; il a dû renoncer au projet qu'il avait d'abord conçu de lui donner plus d'action. Un dessin du plus haut intérêt, possédé jadis et décrit par Mariette, et qui est revenu après de longs voyages au Musée du Louvre, nous révèle la première pensée de cet ouvrage. David pose le pied sur la tête de Goliath. Ce mouvement, en faisant avancer le genou, rendait impossible, à cause de la forme du marbre, l'exécution de la figure ainsi conçue. Michel-Ange dut renoncer à sa première intention, et il faut admirer dans cette statue la noblesse de l'attitude, l'énergique élégance de la forme, la science consommée et le fini du travail, plutôt que l'exacte représentation d'un personnage historique.[1] Le caractère indéterminé de cette figure avait déjà frappé les contemporains, car Condivi l'appelle simplement « le géant. »

Le *David* fut placé le 8 juin 1504, et entièrement terminé le 8 septembre de la même année.[2] On avait fini, après d'orageuses discussions, par s'entendre sur la place que devait occuper le colosse. Les difficiles manœuvres de la translation s'accomplirent sous la direction de Pollajuolo et de San Gallo. Les documents conservés aux archives de Sainte-Marie montrent quelle sollicitude intelligente les Florentins portaient

1. Le modèle en cire de cette statue fait partie de la collection Buonarroti.

2. Gaye, *Carteggio*, II, p. 464. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 344.

dans l'administration des beaux-arts.[1] Les noms des membres de la commission chargée d'examiner tout ce qui avait rapport au *David* nous ont été conservés. Ce sont ceux des plus illustres artistes de ce temps : Léonard de Vinci, Pérugin, Filippino Lippi, le Ghirlandajo. On n'aperçoit nulle trace d'intervention de la part d'une autorité incompétente, et comme les avis étaient partagés, que les uns voulaient qu'on mît le *David* sous la Loggia dei Lanzi, les autres à la place qu'il occupe aujourd'hui, à gauche de la porte d'entrée du Palais-Vieux, on fit venir Michel-Ange sur la proposition de Lippi, afin qu'il dît ce qui lui en semblait, « étant celui qui avait fait la statue.[2] » Le gonfalonier Soderini étant venu le voir travailler pendant qu'il faisait quelques retouches et s'étant avisé de critiquer le nez du *David*, qu'il trouvait trop gros, l'artiste se permit de le railler cruellement. Il monta sur son échafaud, après avoir ramassé un peu de poussière de marbre, qu'il laissa tomber sur son critique pendant qu'il faisait semblant de corriger le nez avec son ciseau; puis, se retournant vers le gonfalonier, il lui dit : « Eh bien! qu'en pensez-vous maintenant? — Admirable! répondit Soderini, vous lui avez donné la vie. » Michel-Ange descendit de l'échafaud en riant de ce magistrat, « semblable à tant d'autres doctes connaisseurs qui parlent sans savoir ce qu'ils disent. »

Pendant qu'il travaillait au *David* de marbre, en 1502, Soderini commanda à Michel-Ange, pour le

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 445, 462.

2. Archives du Dôme de Florence. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 344.



compte de l'État de Florence, une statue également de *David,* mais de bronze, qui devait être envoyée au maréchal de Gié et qui, par suite des circonstances politiques, fut donnée au trésorier Robertet en 1508. En supposant qu'elle n'ait pas été détruite, elle doit être en France, mais on ignore absolument ce qu'elle est devenue. Il serait donc inutile d'en parler, si elle n'avait pas été l'occasion de bien des soucis pour Michel-Ange, et si les documents conservés aux archives de Florence ne donnaient pas des renseignements curieux sur les relations qui existaient entre la République florentine et la France dans ce temps. Il ressort de ces documents que ce que nous entendons par le mot très-grossier de pot-de-vin se pratiquait alors et d'une manière qui paraîtrait sans doute bien enfantine aujourd'hui! Pierre de Rohan, maréchal de Gié, n'était pas seulement le personnage politique important que l'on connaît. Après avoir servi Louis XI et Charles VIII dans la guerre et dans l'administration, il avait conservé la faveur de Louis XII, et pendant les campagnes qu'il fit en Italie à la tête des armées françaises, son goût pour les arts s'était développé. Il soutenait volontiers les ambassadeurs florentins dans les difficultés qu'ils avaient avec la France, et la seigneurie de Florence avait déjà en 1499 reconnu sa bonne volonté en lui envoyant 12 bustes, qui avaient probablement servi à orner sa belle habitation du *Verger*.

Le maréchal avait remarqué pendant un de ses séjours à Florence la statue de *David* par Donatello qui se trouve aujourd'hui aux Offices. Il désirait en avoir une semblable, et voici la lettre que les ambassadeurs

de Florence écrivirent à ce sujet au gouvernement de la République[1] :

« Le maréchal de Gié se montre très-affectionné à notre ville, et il nous a prié avec beaucoup d'instances d'écrire à vos seigneuries qu'il désirerait que vous lui fissiez couler une statue de bronze de *David*, comme celle qu'il a vue dans la cour du palais. Il dit qu'il payera les frais, mais je crois bien qu'au fond du cœur il compte qu'elle lui sera donnée en cadeau. »

Les magistrats paraissent entrer très-volontiers dans les idées du maréchal. « Nous avons cherché, » écrivent-ils, « qui pourrait faire une statue de *David* comme vous la désirez pour le maréchal de Gié, mais il y a disette de bons maîtres ; cependant nous ne manquerons pas de faire tous nos efforts. » Le maréchal s'impatiente, il prie les ambassadeurs de rappeler à leurs seigneuries qu'il désire vivement cette statue. Ceux-ci ajoutent « qu'il se montre si affectionné qu'il mériterait beaucoup plus. » On confie son exécution à Michel-Ange, et à la fin de 1502 elle était déjà avancée.

Le gonfalonier écrit encore qu'on la presse autant que possible ; « mais que pour les choses de peinture et de sculpture, on ne peut rien promettre de certain, » qu'elle sera prête à la Saint-Jean si Michel-Ange tient

1. 22 juin 1501. Signée : Pier Francesco Losinghi et Lorenzo de Medicis, *Oratores apud Christianissimum*. Gaye, *Carteggio*, II, p. 52. — Voir, pour tous les pourparlers relatifs à cette statue et pour plusieurs autres points difficiles de la vie de Michel-Ange, la brochure de M. Reiset : *Un bronze de Michel-Ange*. Paris, 1851.

sa promesse, « sur laquelle il ne faut pas beaucoup compter, attendu les cervelles de ces gens-là. » Il est certain qu'après s'y être mis très-vivement, Michel-Ange, occupé du carton de la *Guerre de Pise* et des douze statues qu'on lui avait commandées pour Sainte-Marie, paraît avoir beaucoup négligé cette figure et mérité les duretés que son ami Soderini ne lui épargnait pas. Du reste, le maréchal ayant offensé la reine Anne tomba en disgrâce, ce qui donna à Michel-Ange quelque répit.

La correspondance est cependant reprise dès 1505, et voici à quelle occasion. La république de Florence devait à la France des sommes assez importantes dont le trésorier Robertet réclamait avec instances le remboursement. L'ambassadeur Pandolfini avait d'abord cherché à traiter l'affaire directement avec le roi, mais il s'était bientôt aperçu qu'il fallait avoir recours à quelque intermédiaire. « Le roi, dit-il, ne veut prendre aucun souci, il se laisse en tout gouverner par autrui, et avec quatre paroles dites à propos, on en fait ce qu'on veut. » Il a dit ce matin même : « Il faudra de toutes façons que les Florentins payent l'argent qu'ils doivent. » Les circonstances pressent, l'ambassadeur s'est mis en relation avec un homme appartenant au trésorier. Celui-ci en a parlé à son maître, qui s'est mis dans une grande colère, disant que les Florentins étaient des ingrats, que tout venait de l'avarice du gonfalonier, que ses services ont été mieux récompensés dans d'autres circonstances, qu'il a reçu la bague qu'il porte au doigt lors de la rebellion d'Arezzo, et une bassine d'argent dans le temps de Niccolo. « Voyez, ajouta-t-il, quels bons amis ce sont :

ils ont fait faire pour le maréchal de Gié une statue de *David*, et lorsqu'il est tombé en disgrâce, ils se sont gardés de la lui envoyer. » Le confident conclut en assurant que si l'on donnait quelques centaines d'écus par an à Robertet, on en tirerait un avantage merveilleux. « *Tanto fructo che maraviglieresti.* »

Robertet finit par faire entendre que si on lui envoie la statue tout s'arrangera facilement, et en effet, depuis ce moment, les meilleurs rapports paraissent exister entre les ambassadeurs et l'austère trésorier de Louis XII. Le *David* est coulé, mais il faut le corriger. Michel-Ange est à Rome, occupé à peindre la voûte de la Sixtine : le pape ne veut pas le laisser s'absenter, « pas même 25 jours, » et il n'y a personne capable en Italie, écrit Soderini, de terminer une œuvre de cette importance. Il faut que lui, et lui seul, dirige le travail, parce qu'un autre ne connaissant pas ses intentions pourrait le gâter. » On dut cependant renoncer à faire terminer cette statue par Michel-Ange, et nous voyons, par une lettre de Soderini du 14 octobre 1508, qu'il a chargé un autre artiste de la réparer.

Le *David* est embarqué à Livourne à la fin de 1508. Robertet s'en montre enchanté, il veut le faire placer dans la cour de son château de Blois, mais il lui manque une colonne pour servir de socle. Cette fois Soderini trouva que c'était trop et refusa net[1]. J'ai déjà dit que cette statue a disparu, qu'elle a probablement été fondue, d'où il faut conclure que « bien mal acquis ne profite jamais! »

Je reviens à Michel-Ange. Il s'était engagé par un

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 52 à 109.

acte du 25 avril 1503 [1] à achever, dans l'espace de 12 ans, les 12 statues hautes de 8 pieds destinées à Santa Maria del Fiore, et que j'ai déjà mentionnées. Il n'en ébaucha qu'une seule, celle de Saint-Matthieu, qui se trouve aujourd'hui dans la cour de l'Académie de Florence, et on ignore les raisons qui lui firent abandonner ce travail, auquel cependant ses compatriotes attachaient une telle importance qu'on avait été jusqu'à stipuler que la maison construite exprès pour ces travaux deviendrait sa propriété à mesure qu'il livrerait ces statues. Il travaillait à la même époque à deux bas-reliefs circulaires, représentant la Vierge et l'Enfant, l'un pour Taddeo Taddei, l'autre pour Bartolommeo Pitti [2]. L'un de ces ouvrages se voit dans la galerie des Offices ; l'autre, qui, bien qu'inachevé, est une de ses plus admirables œuvres, est à Londres dans une des salles de l'Académie royale. Vasari mentionne encore un bas-relief en bronze qui fut envoyé en Flandre, mais qui est inconnu aujourd'hui.

C'est entre 1502 et 1504, et « afin de ne pas abandonner tout à fait la peinture, » que Michel-Ange peignit *a tempera* la célèbre Vierge de la Tribune de Florence[3]. De tous les tableaux de chevalet attribués à Michel-

1. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 343.

2. Vasari, XII, p. 175.

3. Le bas-relief circulaire représentant la Vierge avec le Christ et le petit saint Jean est placé dans la petite galerie des Offices ; l'admirable Vierge avec l'Enfant a passé des mains du peintre Wicar à l'Académie de Londres. (Vasari, XII, p. 175, notes.) La Vierge en bronze envoyée en Flandre et dont on ignore le sort est aussi de cette époque, ainsi que celle en marbre de l'église de Bruges. (Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 363.)

Ange, celui-ci est le seul dont l'authenticité n'ait jamais été mise en doute. Les *Parques* du palais Pitti, qui ont longtemps passé pour être de sa main, et dont l'inspiration, l'ordonnance, le dessin lui appartiennent certainement, sont attribuées aujourd'hui avec vraisemblance au Rosso le Florentin. La Vierge de la Tribune a été souvent gravée; elle est connue de tout le monde, et je ne la décrirai pas. L'aspect en est dur et heurté, et malgré des qualités de premier ordre ce tableau ne séduit pas. Michel-Ange était gêné dans un cadre aussi restreint : il lui fallait de grands espaces où il pût donner carrière aux audaces de son imagination. Comme peintre, il ne devait montrer sa puissance que sur les voûtes de la Sixtine, et je crois qu'il eût volontiers dit de toute peinture de chevalet le mot qu'on lui attribue sur la peinture à l'huile : « Qu'elle était bonne pour les femmes. » On lui a beaucoup reproché d'avoir contribué, en plaçant des figures nues au second plan de ce tableau, à dénaturer le caractère de la peinture religieuse. Il est incontestable qu'il avait rompu dès lors et qu'il devait rompre bien plus encore par la suite avec les traditions de la peinture liturgique du moyen âge et des premiers temps de la Renaissance. Il faut d'ailleurs remarquer qu'avant lui Luca Signorelli en avait fait autant, comme on peut le voir dans sa *Madone* de la galerie des Offices, et bien mieux encore dans ses admirables fresques du dôme d'Orvieto[1].

1. Vasari rapporte, à propos de ce tableau, une anecdote renouvelée de Tarquin et des livres de la Sibylle, qui montre avec quelle roideur Michel-Ange défendait la dignité de sa profession. Il l'avait exécuté pour un riche amateur de ses amis, Agnolo

Au printemps de 1503, les magistrats de Florence, ayant résolu de faire orner de peintures la salle du conseil au Palais-Vieux, chargèrent Léonard de Vinci, alors dans la plénitude de sa renommée, d'en décorer l'un des côtés. Léonard s'était déjà mis à l'œuvre, lorsque Michel-Ange fut à son tour chargé de peindre la muraille opposée[1]. Il n'y eut donc pas là, comme on le croit assez généralement, une sorte de concours, dans lequel l'auteur vieillissant du *Cenacolo* de Milan aurait été vaincu par son jeune rival. Ces peintures ne furent pas exécutées. Léonard, après avoir assez avancé la sienne, s'en dégoûta et y renonça. Le carton qu'il avait préparé n'est point parvenu jusqu'à nous : il ne nous reste, comme moyen d'apprécier cette composition, qu'un fragment gravé par Edelinck d'après une copie de Rubens; mais on chercherait vainement à reconnaître à travers l'interprétation du peintre flamand l'œuvre du maître florentin. Léonard avait choisi pour sujet de sa composition un épisode de la bataille d'Anghiari, qui se termina par la défaite du général milanais Piccinino. Le fragment bien insuffisant gravé par Edelinck représente quelques cavaliers qui se disputent un drapeau ; il ne formait vraisemblablement qu'une faible partie d'un très-vaste ensemble,

Doni. Il le lui envoya avec un billet dans lequel il lui demandait soixante-dix ducats pour le prix de son ouvrage. Agnolo, homme économe, trouva la somme un peu forte et donna quarante ducats au porteur, en disant qu'il jugeait ce prix raisonnable. Michel-Ange les lui renvoya aussitôt, et, pour le punir, réclama cent ducats ou son tableau. Agnolo répondit alors qu'il payerait les soixante-dix ducats; mais Michel-Ange, irrité, finit par doubler la somme offerte et exigea cent quarante ducats.

1. Gaye, *Carteggio,* II, p. 88; Vasari, p. 177.

et nous sommes réduits à déplorer la perte d'un des ouvrages les plus importants de Léonard. Le carton qu'avait préparé Michel-Ange ne fut pas non plus conservé, et périt pendant les troubles de 1512. Vasari accuse le jaloux Bandinelli de cette destruction sacrilége. On en garda quelques fragments à Mantoue jusqu'en 1595, mais ces fragments mêmes ont disparu. La perte de ce carton est sans doute irréparable, heureusement elle n'est pas complète. Dès le XVI[e] siècle, Marc-Antoine et Agostino Veneziano en avaient gravé quelques figures bien connues sous le nom des *Grimpeurs,* probablement d'après des dessins de Raphaël, qui avait étudié ce grand ouvrage pendant le séjour qu'il fit à Florence de 1506 à 1508. Les peintres les plus célèbres de cette époque le copiaient à l'envi, et San Gallo en avait fait, suivant Vasari, une reproduction au clair-obscur. Ce serait cette grisaille qui, après avoir appartenu pendant longtemps à la famille Barberini, aurait passé en Angleterre[1]; elle se trouve maintenant au château de Holkham, et Schiavonetti en a donné une assez bonne gravure.

1. M. Waagen émet cependant quelques doutes au sujet de l'authenticité de cette belle grisaille. On sait, en effet, que la copie de San Gallo (voir la *Vie de Bastiano da San Gallo,* Vasari, XI, p. 201) fut faite à la requête de Vasari et envoyée à François I[er] par le prélat Giovio. Or le tableau de Holkham ne paraît pas avoir été jamais en France, et il a passé de la galerie Barberini, où il était conservé, directement en Angleterre. D'ailleurs il ne semble représenter que la partie du milieu (dix-neuf figures) d'une plus vaste composition, et les nombreux cavaliers dont parle Vasari, et qui occupaient probablement le second plan, ne s'y trouvent pas. (D[r] Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris,* II, p. 512.)

Michel-Ange commença ce carton en octobre 1504, et les précieux documents publiés par le docteur Gaye nous apprennent qu'il y travaillait en février 1505, très-peu de temps par conséquent avant son deuxième départ pour Rome[1]. Il s'en occupa peut-être encore pendant le séjour qu'il fit à Florence en allant à Carrare chercher des marbres pour le tombeau de Jules II, ou même au retour, et nous voyons qu'au mois d'août 1505 il avait complétement terminé son travail. Huit ou dix mois lui avaient donc suffi pour mener à fin cette grande entreprise. Il est vrai que suivant son habitude il s'était enfermé dans son atelier de San Onofrio, ne voulant permettre à personne de voir son œuvre inachevée. Il avait choisi pour sujet de sa composition un épisode de la guerre de Pise. Des soldats florentins qui se baignent dans l'Arno sont surpris par des cavaliers ennemis. Les trompettes sonnent l'alarme, quelques-uns des soldats sortent de l'eau en s'entr'aidant, d'autres mettent à la hâte leurs vêtements ou se précipitent sur leurs armes. Cette scène tumultueuse se prêtait mieux qu'aucune autre à mettre en pleine lumière les qualités éminentes et originales, la science anatomique, la hardiesse dans la manière de composer, la fermeté du dessin, qui distinguaient à un si haut degré le jeune maître florentin. Quoique Luca Signorelli eût déjà introduit dans ses fresques d'Orvieto des figures nues d'une grande importance, aucun peintre n'avait cependant encore abordé la forme humaine avec cette audace, cette franchise, et ne s'était joué avec

1. Gaye, *Carteggio*, III, p. 92, 93.

une pareille aisance de difficultés presque insurmontables. Aussi, lorsqu'en 1506 ce carton fut exposé pour la première fois dans la salle des Papes, attenante à Sainte-Marie-Nouvelle, excita-t-il une admiration dont témoignent tous les contemporains. Benvenuto Cellini prétend[1] que, même dans les peintures de la Sixtine, Michel-Ange n'a jamais retrouvé une pareille inspiration; il ajoute que cette composition et celle de Léonard sont dignes d'être « l'école de l'univers. »

Quelle qu'ait été l'influence du carton de la *Guerre de Pise* sur les artistes contemporains, qui l'étudièrent comme l'œuvre alors la plus considérable du plus grand génie de ce temps, il faut cependant se garder de croire aveuglément l'enthousiaste biographe qui a écrit la première partie de la vie de Michel-Ange sur des renseignements très-inexacts et très-incomplets, et qui prétend entre autres que Raphaël, étant à Sienne avec le Pinturicchio, venait à Florence dès 1502 pour étudier l'œuvre de Michel-Ange. En 1502, le carton n'était pas commencé. Il est d'ailleurs surabondamment prouvé que Raphaël ne vint à Florence pour la première fois qu'en 1504, et comme l'œuvre de Michel-Ange ne fut exposée qu'en 1506, ce ne fut qu'alors que le Sanzio put en profiter. L'influence du Buonarroti sur Raphaël n'est du reste pas douteuse, et Vasari n'est dans l'erreur qu'en ce qui regarde le temps où celui-ci commença à la subir; l'action exercée par l'auteur de la Sixtine sur le peintre des *Sibylles* de la *Pace* était tellement admise par les con-

1. Benvenuto Cellini. *Vita.* Pisa 1824, p. 19, 20.

temporains, que Jules II pouvait dire à Sébastien del Piombo : « Regarde les œuvres de Raphaël, qui, lorsqu'il vit celles de Michel-Ange, abandonna aussitôt la manière du Pérugin, et se rapprocha autant qu'il put de la sienne. » Il ajoutait : « Mais il est terrible, et on ne peut vivre avec lui [1]. »

S'il fallait en croire Vasari, ce serait en 1503, aussitôt après son élévation au pontificat, que Jules II, ayant résolu de se faire construire un tombeau, appela Michel-Ange à Rome et lui ordonna de faire le projet d'un monument qui effaçât par sa magnificence tout ce qu'on avait vu jusqu'alors : or, nous savons que Michel-Ange était encore à Florence au mois de février 1505, et il ne put partir pour Rome que vers cette époque, c'est-à-dire deux ans plus tard que ne le dit son biographe. Il se mit probablement aussitôt à ce projet de tombeau, que Jules accueillit avec son enthousiasme accoutumé, et dont il fit immédiatement commencer l'exécution ; puis il se rendit à Carrare, où il demeura, de son propre aveu, huit mois. Pendant son séjour dans cette ville, il ne put donc pas terminer quatre statues et en ébaucher huit autres, ainsi que le prétend Vasari. Il n'y resta néanmoins pas oisif. Il résulte en effet du contrat passé avec les mariniers qui devaient lui amener ses marbres jusqu'à Rome, qu'il y avait ébauché deux figures ; mais cela nous met encore loin du compte de Vasari. Les marbres arrivèrent ; la moitié de la place de Saint-Pierre en était couverte. Jules s'occupait de ce tombeau

1. Lettre de Sébastien del Piombo à Michel-Ange, 15 oct. 1512. (Gayo, *Carteggio*, II, p. 489.)

avec l'activité turbulente qu'il mettait à tout. Il avait fait construire un pont couvert conduisant de son palais dans l'atelier de Michel-Ange, « où il allait souvent le trouver pour causer avec lui de la sépulture et d'autres choses, comme il aurait fait avec un frère [1]. » Comment cette intimité se changea-t-elle presque subitement en une froideur telle que Michel-Ange se décida à quitter des travaux entrepris avec tant d'ardeur et à s'enfuir de Rome? Les raisons alléguées par les biographes pour expliquer l'origine du conflit sont évidemment inadmissibles. Vasari prétend entre autres choses que le pape, ayant gagné les ouvriers de Michel-Ange, entra furtivement dans la Sixtine pour voir les peintures de la voûte, et que Michel-Ange s'en étant aperçu se cacha sur les échafauds et jeta d'en haut une poutre qui faillit écraser le pontife. Or, il n'était pas même question alors des peintures de la Sixtine, qui ne furent commencées qu'en 1508. Tout porte à croire que l'amitié de ce terrible protecteur était à charge à Michel-Ange, dont elle dérangeait toutes les habitudes de travail solitaire; qu'avec le caractère intraitable que nous lui connaissons, et Jules s'étant au moins momentanément refroidi à l'égard de son tombeau, le sculpteur n'avait pas caché au pape son mécontentement, et qu'il en était résulté une froideur qui, entre deux personnages de cette trempe, ne pouvait finir que par un éclat. Vasari raconte ainsi les dernières péripéties de ce drame :

« Tandis que Michel-Ange s'occupait de ces travaux,

1. Condivi, p. 17.

un dernier transport de marbres de Carrare arriva à Ripa et fut conduit sur la place de Saint-Pierre. Comme il fallait payer les mariniers, Michel-Ange, suivant sa coutume, se rendit chez le pape pour lui demander de l'argent. Ce jour-là, Sa Sainteté était gravement occupée des affaires de Bologne. Notre artiste acquitta les frais de ses propres deniers, croyant se voir bientôt remboursé. Quelque temps après, il retourna au palais afin d'en parler au pape; mais il éprouva les mêmes difficultés pour être introduit, et un valet lui dit de prendre patience, qu'il avait reçu l'ordre de ne pas laisser entrer. « Mais, dit un évêque qui était là présent, est-ce que tu ne connais pas la personne que tu refuses? — Je la connais très-bien; mais je suis ici pour exécuter les ordres de Sa Sainteté, » répondit le valet. Michel-Ange, pour qui jusqu'alors toutes les portes avaient été ouvertes, indigné d'une telle réception, dit au valet : « Quand le pape aura besoin de moi, vous lui direz que je suis allé ailleurs. » De retour chez lui à deux heures de nuit, il donna à deux de ses domestiques l'ordre de vendre tous ses effets aux Juifs et de venir le joindre à Florence. Il monta à cheval et ne s'arrêta qu'à Poggibonzi, sur le territoire florentin. A peine y est-il arrivé qu'il est joint coup sur coup par cinq courriers du pape chargés des lettres les plus pressantes de Sa Sainteté qui lui enjoignaient de revenir à Rome, sous peine d'encourir sa disgrâce. Invitations ou menaces, tout fut inutile. Les courriers, par leurs supplications, purent seulement obtenir de lui qu'il écrivît au pape qu'il le priait de l'excuser s'il ne paraissait plus en sa présence, mais qu'ayant été traité comme un mi-

sérable pour prix de ses services et de son attachement, Sa Sainteté pouvait faire choix d'un autre sculpteur. »

Jules était d'une violence extrême et n'entendait pas qu'on lui résistât. Il écrivit trois brefs à la Seigneurie de Florence pour qu'elle lui renvoyât le fugitif; mais Michel-Ange ne se souciait nullement de s'exposer à son ressentiment. Plutôt que de retourner auprès du pape, il avait formé le projet de s'expatrier et d'accepter l'invitation du Grand Seigneur, qui lui demandait de construire un pont pour joindre Constantinople à Péra. Jules menaçait; Soderini parlementait, voulant obtenir toute sécurité pour son concitoyen et pour son ami, et ne se souciant pas d'autre part d'irriter outre mesure son redoutable voisin. Michel-Ange ne voulait entendre à rien. « Il est tellement effrayé, écrit le gonfalonier, que, malgré le bref de Sa Sainteté, il est nécessaire que le cardinal de Pavie nous écrive une lettre de sa propre main, nous promettant toute sûreté et impunité. Nous avons fait et nous ferons tout notre possible pour le faire retourner; mais nous vous assurons que, si l'on n'y va pas doucement, il partira d'ici, comme il a voulu le faire déjà deux fois [1]. » Il écrivait encore au cardinal de Volterre : « Nous avons vu Michel-Ange et nous avons fait tout notre possible pour lui persuader de retourner; mais il continue à se méfier, parce que votre seigneurie ne promet rien de certain. » Soderini disait en même temps à Michel-Ange : « Tu t'es mis là dans une affaire où ne se serait pas risqué le roi de France. C'est assez se faire

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 83.

prier. Nous ne voulons pas pour toi exposer l'État à faire la guerre au pape : par conséquent prépare-toi à partir. » Pendant ces pourparlers, Jules II était entré à Bologne, mais les événements de la guerre ne lui avaient pas fait oublier son sculpteur. C'est en effet de cette ville que le cardinal de Volterre écrivit de la part de Jules à la Seigneurie de Florence une lettre des plus pressantes, et qui décida enfin Michel-Ange. Il partit pour Bologne vers le 1er décembre, et il faut voir avec quelle tendresse et quelle chaleur l'excellent gonfalonier le recommande aux cardinaux de Pavie et de Volterre. « Le porteur de la présente, écrit-il à celui-ci, sera Michel-Ange, sculpteur, que nous vous envoyons pour complaire à Sa Sainteté et satisfaire à son désir. Nous certifions à votre seigneurie que c'est un jeune homme distingué, et dans son métier l'unique en Italie, peut-être aussi dans le monde entier. Nous vous le recommandons très-instamment. Il est fait de telle manière qu'on tire de lui tout ce qu'on veut avec des paroles affectueuses et des caresses. Il est nécessaire de lui témoigner de la bonne volonté et de l'amitié, et il fera des choses qui émerveilleront ceux qui les verront. » Tout le caractère de Michel-Ange est dans ces quelques lignes de son ami. Prompt, violent, rétif, redoutant les intrigues, les affaires, les tracas, tout ce qui l'enlevait à son art et l'arrachait à sa solitude, il était facile à conduire, comme le sont les hommes forts, pour peu qu'on y mît de l'adresse et de l'affection. Se précipitant au milieu des difficultés par emportement, ou quand il y voyait quelque devoir, il était prompt à s'en retirer dès que sa colère était tombée ou qu'il se croyait délié. Sur

ce point, le jugement de Condivi est d'accord avec celui du gonfalonier. « Comme il arrive, dit-il, à ceux qui s'adonnent à la vie contemplative, il était timide, sauf lorsqu'il avait un juste sujet d'indignation et qu'on faisait tort ou injure à lui ou aux autres. Alors il avait plus de courage que ceux qui sont tenus pour courageux. Dans les circonstances ordinaires, il était très-patient[1]. »

Condivi nous a conservé de la première entrevue de Michel-Ange et de Jules après cette querelle un récit plein de vie et qui peint les personnages et le temps :

« Michel-Ange, étant arrivé le matin à Bologne, alla à San Petronio pour entendre la messe. Il y rencontra des palefreniers du pape, qui le reconnurent et le conduisirent devant Sa Sainteté. Le pape était à table dans le palais des Seize. Lorsqu'il le vit en sa présence, il lui dit avec un visage indigné : « Tu avais à venir nous trouver, et tu as attendu que nous allassions te chercher... » Michel-Ange plia le genou, et, ayant élevé la voix, s'excusa, expliquant qu'il n'avait pas agi avec méchanceté, mais par indignation, et qu'il n'avait pu supporter d'être chassé comme il l'avait été. Le pape se tenait la tête baissée sans rien répondre, et paraissait tout troublé. Alors un évêque, chargé par Soderini d'excuser Michel-Ange et de le présenter, s'interposa et dit : « Que Votre Sainteté lui pardonne! il a péché par ignorance. Ces peintres sont tous ainsi. » Le pape indigné lui répondit : « Tu dis des sottises que je ne dis pas, moi. C'est toi qui es

1. Condivi, p. 56.

l'ignorant. Tu l'insultes. Va-t'en au diable! » Et comme il ne s'en allait pas, il fut mis dehors par les domestiques à renfort de grands coups de poing[1]. Le pape, ayant ainsi déchargé sur l'évêque la plus grande partie de sa colère, fit approcher Michel-Ange, lui pardonna, lui donna sa bénédiction, et lui enjoignit de ne pas quitter Bologne avant d'avoir reçu ses ordres. Au bout de peu de temps, il le fit venir et lui demanda sa statue, qu'il voulait mettre sur le frontispice de San Petronio. »

Michel-Ange termina en seize mois cette statue, qui était plus de trois fois grande comme nature. Le pape, avant son départ, vint en voir le modèle, et le sculpteur, embarrassé de savoir ce qu'il mettrait dans la main gauche, lui demanda s'il voulait qu'il y plaçât un livre. « Comment! un livre? répondit Jules. Une épée! Je ne suis pas un lettré, moi. » Et, plaisantant sur le mouvement hardi du bras droit, il lui dit en souriant : « Ta statue donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction? — Saint-Père, elle menace ce peuple pour le cas où il ne serait pas sage. » Cette statue fut placée au-dessus de la grande porte de San Petronio, le 21 février 1508; elle y resta jusqu'en 1511, époque à laquelle, les Bentivoglio étant rentrés à Bologne, le peuple furieux la brisa. Le duc Alphonse de Ferrare en acheta les morceaux, dont il fit faire une pièce d'artillerie qu'il nomma la *Julienne*. La perte de la figure de ce terrible Jules II exécutée par Michel-Ange est d'autant plus fâcheuse, que cette statue a laissé moins de traces que d'autres ouvrages également perdus du

1. D'autres disent que le pape le frappa lui-même.

sculpteur florentin. La tête cependant avait été épargnée : elle pesait six cents livres, et le duc Alphonse la conservait dans son cabinet[1], mais on ignore ce qu'elle est devenue, et il est probable qu'elle a péri comme le reste.

III

C'est en 1508 que Michel-Ange revint à Rome, et qu'il reprit ses travaux du mausolée, interrompus par sa querelle avec Jules et sa fuite de Rome. Il dut bientôt les abandonner de nouveau. Bramante avait persuadé au pape que faire construire son propre tombeau lui porterait malheur. Il lui conseillait d'employer Michel-Ange à peindre la chapelle que son oncle Sixte IV avait fait construire. C'est en effet au début de cette année qu'il commença cette gigantesque décoration, qui devait être son plus splendide ouvrage. Nous verrons les résistances qu'il opposa aux désirs de Jules, avec quelle ardeur il entreprit et quelle rapidité il acheva cet immense travail une fois qu'il se fut résolu à l'accepter; mais auparavant, puisque à l'époque où nous sommes parvenus la plupart des statues qui ornent aujourd'hui le tombeau de saint Pierre-ès-Liens, celles plus nombreuses qui appartenaient au projet

1. Vasari, XII, p. 189; notes.

primitif et qui ont été dispersées, étaient ébauchées ou terminées, je voudrais donner, pour n'y plus revenir, une idée générale de ce monument, dire ce que de réductions en réductions le projet primitif est devenu, et de quels ennuis il fut l'occasion pour son auteur.

Vasari et Condivi ne sont pas tout à fait d'accord dans la description qu'ils donnent du plan de ce tombeau, tel qu'il avait été conçu par Michel-Ange et adopté par Jules II. Je suivrai la version de Condivi, qui se rapporte assez exactement à un dessin de ce monument de la main même de Michel-Ange, dessin que Mariette possédait, qu'il a décrit [1], et qui appartient aujourd'hui à la collection de Florence. Le tombeau devait être isolé. Sur chacune de ses faces se trouvaient quatre esclaves debout, enchaînés à des termes qui soutenaient l'entablement, et dans des niches entre ces groupes deux Victoires ayant à leurs pieds des prisonniers renversés. Au-dessus de la corniche qui couronnait cette décoration, huit figures assises, deux sur chaque face, représentaient des prophètes et des vertus. Le *Moïse* devait être l'une de ces statues. Le sarcophage, placé entre elles, était surmonté d'une pyramide terminée par une figure d'ange tenant un globe. Vasari ajoute qu'il devait y avoir en tout plus de quarante figures, sans compter les enfants et les autres ornements. D'après lui, l'entablement ne devait supporter que quatre figures : la Vie active, la Vie contemplative, saint Paul et Moïse. Le sarcophage aurait été soutenu par deux statues que

1. Condivi, *Observations de Mariette*, p. 71.

ne mentionne pas Condivi : le Ciel, paraissant se réjouir de ce que l'âme de Jules était allée habiter la gloire éternelle, et la Terre, pleurant la perte de ce pontife. Ce projet grandiose ne subit pas de modification jusqu'en 1513 ; mais, Jules étant mort, les cardinaux Santiquattro et Aginense et le duc d'Urbin, ses exécuteurs testamentaires, réduisirent à six le nombre des statues qui devaient concourir à la décoration du monument, et à 6,000 la somme de 10,000 ducats qui devait y être employée.

De 1513 à 1521, Léon X, qui se souciait moins d'achever la sépulture de son prédécesseur que de doter d'œuvres du grand artiste Florence, sa ville natale, employa presque exclusivement Michel-Ange aux travaux de la façade et de la sacristie de Saint-Laurent. Michel-Ange se remit aux sculptures du tombeau pendant le court et sévère pontificat d'Adrien VI ; mais sous Clément VII il dut les abandonner de nouveau pour exécuter à Florence les projets de Léon, adoptés par le nouveau pape. Vers 1531, le duc d'Urbin avait enfin obtenu qu'on permettrait à Michel-Ange d'interrompre les travaux de Saint-Laurent pour terminer le tombeau depuis si longtemps commencé [1] ; il ne paraît pas néanmoins qu'il ait pu alors s'en occuper beaucoup. Enfin, à la mort de Clément, il crut avoir recouvré la liberté et pouvoir, après tant d'involontaires délais, remplir ses engagements ; mais Paul III, à peine installé sur le trône, l'envoya chercher, lui fit l'accueil le plus bienveillant, et lui demanda de lui consacrer ses talents. Michel-Ange répondit que cela

1. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 382.

lui était impossible, qu'un traité l'obligeait à terminer le mausolée de Jules II. Paul se mit dans une grande colère et lui dit : « Voilà trente ans que j'ai ce désir; maintenant que je suis pape, il ne me serait pas permis de le satisfaire ! Je déchirerai ce traité, et j'entends que tu m'obéisses. » Le duc d'Urbin se plaignait, accusait hautement Michel-Ange de mauvaise foi [1]. Le sculpteur, ne sachant auquel entendre, suppliait le pape de le laisser compléter son œuvre comme il l'avait promis. Il faisait les projets les plus déraisonnables pour échapper aux contraintes amicales de Paul, celui, entre autres, de se retirer à Carrare, où il avait passé, au milieu des montagnes de marbre, de tranquilles années. Le pontife, pour mettre fin à toutes ces discussions, rendit un bref, daté du 18 septembre 1537, par lequel il déclarait Michel-Ange, ainsi que ses héritiers et successeurs, dégagés de toutes les obligations résultant des diverses conventions faites au sujet du tombeau [2]. Cette manière de terminer les choses ne pouvait satisfaire le duc d'Urbin ni délier Michel-Ange. Les pourparlers furent repris, et on finit par convenir que le tombeau serait élevé, sous la forme où nous le voyons aujourd'hui, dans l'église de Saint-Pierre-ès-Liens, et serait composé de la statue de Moïse, entièrement achevée de la main de Michel-Ange, de deux figures représentant l'une la Vie active, l'autre la Vie contemplative, qui étaient très-avancées,

1. Voir (Vasari, XII, *Commentario*, p. 312 et suivantes) la lettre si fière et si concluante, dans laquelle Michel-Ange expose toute cette affaire et répond aux accusations qui avaient été portées contre lui.

2. Vasari, XII, *Commentario*, p. 321.

et qui devaient être terminées par Rafaello de Montelupo, de deux autres statues de la main de ce maître, d'une Vierge d'après un dessin de Michel-Ange, enfin de la figure couchée de Jules, par Maso del Bosco[1]. Telle est l'histoire très-abrégée de ce monument, qui ne fut entièrement terminé qu'en 1550, après avoir causé pendant près d'un demi-siècle de véritables tourments à Buonarroti.

Le duc d'Urbin se montra peu satisfait. Michel-Ange ne l'était pas davantage. Les figures, destinées primitivement à faire partie d'un ensemble colossal sous la voûte gigantesque de Saint-Pierre, paraissent trop grandes pour l'emplacement qu'elles occupent aujourd'hui. L'importance de la statue de Moïse déroute l'esprit, et donne à penser que le monument même est élevé à la mémoire du législateur hébreu plus qu'à celle du pape guerrier. C'est du reste dans cette statue que se concentre l'intérêt principal, et on peut dire unique, du tombeau. Cette œuvre terrible est dans toutes les mémoires. Le *Moïse* demeure, au milieu des chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne et moderne, comme un événement sans pareil, comme le représentant non point irréprochable, mais le plus éclatant d'un art nouveau. Je ne veux pas parler de la science consommée dont Michel-Ange a fait preuve en modelant cette statue ; les Grecs étaient savants d'une autre manière, mais ils l'étaient autant que lui. D'où vient cependant qu'en dépit de bizarreries qu'il n'est à propos ni de défendre ni de nier, et quoique cette austère figure soit loin d'atteindre et de prétendre à

1. Vasari, XII, *Commentario*, p. 323 à 325.

la beauté sereine et tranquille que les anciens regardaient comme le terme suprême de l'art, d'où vient qu'elle produit sur l'esprit le plus prévenu une irrésistible impression ? C'est qu'elle est plus qu'humaine, et qu'elle transporte l'âme dans un monde de sentiments et d'idées que les anciens connaissaient moins que nous. Leur art voluptueux, en divinisant la forme humaine, retenait la pensée sur la terre. Moïse a vu Dieu, il a entendu sa voix tonnante, il a gardé l'impression terrible de sa rencontre du Sinaï ; son œil profond scrute des mystères qu'il entrevoit dans ses rêves prophétiques. Est-ce le Moïse de la Bible ? Je ne sais. Est-ce ainsi que Praxitèle et Phidias auraient représenté Lycurgue et Solon ? On peut hardiment le nier. Le législateur aurait pris entre leurs mains la forme de la loi, et ils auraient représenté un être abstrait par une figure dont rien n'aurait altéré l'harmonieuse beauté. Moïse n'est pas seulement le législateur d'un peuple ; la pensée n'habite pas seule sous ce front puissant : il sent, il souffre, il vit dans un monde moral dont Jéhovah lui a ouvert l'accès, et, quoique au-dessus de l'humanité, il est homme.

Il nous reste à mentionner trois figures importantes qui devaient faire partie du tombeau de Jules II, mais qui ne purent être employées dans le monument réduit de Saint-Pierre-ès-Liens. C'est d'abord une des Victoires presque terminée qui se trouve maintenant dans la salle du conseil au Palais-Vieux[1], puis les deux

1. Pendant un séjour que Michel-Ange fit à Florence pour fuir la malaria, il ébaucha, outre le groupe du Palais-Vieux, où Vasari voit une Victoire terrassant un prisonnier, mais qui représente deux figures d'hommes, les Quatre Captifs qui ornent la

admirables captifs que le musée du Louvre a la fortune de posséder. Ces dernières statues sont parmi les plus belles œuvres de Michel-Ange, et quelques indices me feraient croire que ce sont celles qu'il avait ébauchées pendant son séjour à Carrare, dans ce vif moment d'enthousiasme qu'il eut d'abord pour ce monument bien avant les ennuis et les tracas qu'il lui suscita. L'une de ces figures est loin d'être terminée, mais l'autre a ce fini si délicat qu'il mettait à ses premiers ouvrages. Du style le plus élevé, du dessin le plus ferme et le plus élégant, d'un modelé souple et puissant, d'un type idéal, elle restera certainement l'une des œuvres les plus accomplies de la statuaire. Ces deux figures furent d'abord données par Michel-Ange à Roberto Strozzi, qui l'avait reçu dans sa maison et soigné pendant une maladie; elles furent apportées en France, et François Ier en fit présent au maréchal de Montmorency, qui les plaça dans son château d'Écouen. Transportées plus tard par Richelieu en Poitou [1], puis dans son habitation du faubourg du Roule, elles furent mises en vente en 1793, et Lenoir les acheta pour le musée des monuments français. Elles se trouvent aujourd'hui dans l'une des salles consacrées aux sculptures de la Renaissance.

Il faut maintenant revenir en arrière, et je reprends la suite des événements au point où je les ai laissés pour m'occuper d'une œuvre qui, malgré son importance, a tenu une trop grande place dans la vie

grotte de Buontalenti dans le jardin de Boboli. Ces quatre figures sont loin de valoir la plupart de ses autres ouvrages, mais elles sont authentiques et ont par cela seul droit à une mention.

1. Vasari, XII, p. 182; notes.

de Michel-Ange. A son retour de Bologne, au commencement de 1508, il avait trouvé Jules II non point refroidi à son égard, mais préoccupé de nouveaux projets. Il ne parlait plus de son tombeau, et était tout entier à la reconstruction de Saint-Pierre, qu'il avait confiée à Bramante. Raphaël commençait dans ce même temps les fresques de la salle de la Signature, et les deux biographes de Michel-Ange, dont on peut, il est vrai, suspecter sur ce point le témoignage, s'accordent à dire que l'architecte de Saint-Pierre, jaloux de la supériorité du sculpteur florentin, craignant qu'il ne découvrît les erreurs commises dans ses constructions récentes, les malversations dont il n'était peut-être pas innocent, conseilla au pape de lui confier les peintures de la voûte de la chapelle construite sous Sixte IV, espérant le compromettre et le perdre en l'engageant dans des travaux qui lui étaient étrangers. Jules adopta cette idée, fit venir Michel-Ange, et lui ordonna de commencer aussitôt. Buonarroti ne s'était pas occupé de fresque depuis son apprentissage chez le Ghirlandajo ; il savait que la peinture d'une voûte n'est pas chose facile. Il s'excusa, proposa Raphaël[1], disant que pour lui il n'était que sculpteur et qu'il ne réussirait pas. Le pape fut inflexible, et Michel-Ange commença, le 10 mai 1508[2], cette voûte, le plus prodigieux monument peut-être qu'ait jamais enfanté l'esprit humain.

Jules avait chargé Bramante de construire les échafauds nécessaires ; mais celui-ci s'y prit si mal, que Mi-

1. Condivi, p. 23.
2. Vasari, *Prosp. cron.*, p. 34.

chel-Ange fut obligé de se passer de son secours et de tout faire par lui-même. Il avait fait venir de Florence quelques-uns de ses anciens condisciples, non point, comme le dit Vasari par la plus étrange des distractions, qu'il *ignorât* les procédés de la fresque, qui étaient connus de tous les artistes de cette époque, et que l'élève du Ghirlandajo avait lui-même pratiqués, mais parce que ses camarades d'atelier en avaient plus que lui l'habitude, et qu'il désirait se faire aider dans un travail de cette importance. Il fut cependant si peu satisfait de leur manière, qu'il effaça ce qu'ils avaient fait, et sans aucun secours étranger, s'il faut en croire son biographe, broyant lui-même ses couleurs et préparant son mortier, il s'enferma dans la chapelle, y allant au point du jour, n'en sortant qu'à la nuit close, dormant même souvent tout habillé sur ses échafauds, ne s'accordant qu'un léger repas à la fin de la journée, et ne montrant à personne les travaux commencés. A peine s'était-il mis à l'œuvre que survinrent des difficultés imprévues qui furent sur le point de lui faire tout abandonner. Les couleurs encore fraîches se couvraient d'une moisissure dont il ne pouvait découvrir la cause. Il retourna désespéré chez le pape, et lui dit : « J'avais bien prévenu Votre Sainteté que la peinture n'était pas mon art. Tout ce que j'ai fait est perdu, et si vous ne me croyez pas, chargez quelqu'un de venir le voir [1]. » Jules envoya Julien de San Gallo, qui reconnut que cet accident était dû à la qualité de la chaux de Rome, et que Michel-Ange employait son mortier trop humide. Buonarroti

1. Condivi, p. 27.

reprit son travail avec une ardeur extrême, et dans l'espace de vingt mois en termina sans autre accident la première moitié.

Le mystère dont s'entourait Michel-Ange avait vivement excité la curiosité publique. Les répugnances du peintre n'avaient point empêché Jules d'aller le voir plusieurs fois, et malgré son grand âge il était monté, par une échelle à chevilles et avec l'aide de Michel-Ange, qui lui tenait la main, jusqu'à la plate-forme. L'impatience le prit. Il voulait sans plus de retard faire partager à la foule son admiration. Michel-Ange eut beau objecter qu'il faudrait reconstruire les échafauds, qu'il n'avait pas mis la dernière main à son travail : le pape ne voulut rien entendre, et la chapelle fut ouverte au public le matin de la fête de la Toussaint, 1er novembre 1509[1]. « Rome entière, dit Vasari, se précipita dans la Sixtine ; Jules s'y porta le premier, avant que la poussière produite par la chute des échafauds fût tombée, et il y célébra la messe le même jour. »

Le succès fut immense. Bramante, voyant que ses mauvais desseins, bien loin d'avoir réussi, n'avaient servi qu'à augmenter la gloire de Michel-Ange, sorti

1. Vasari dit le 1er novembre, sans donner l'année; mais comme on sait par Michel-Ange lui-même (Gualandi, *Memorie di Belle Arti*, II, p. 176) qu'il commença son travail le 10 mai 1508, il faut, pour trouver les dix-huit ou vingt mois dont parle le biographe, conclure que c'est bien le 1er novembre 1509 que la première moitié de la chapelle fut achevée. — Cependant dans les *Notizie intorno Rafaello Sanzio di C. Fea* se trouve une lettre d'Albertino à Jules II, datée du 3 juin 1509, qui parle des peintures de Michel-Ange comme terminées dès cette date.

triomphant du piége qu'il lui avait tendu, supplia le pape de confier à Raphaël la seconde moitié de la chapelle. Malgré l'affection qu'il portait à son architecte, Jules maintint sa résolution, et Michel-Ange reprit après une courte interruption les peintures de la voûte; mais le bruit de ces cabales était venu jusqu'à lui : il en fut très-troublé, dit Condivi, alla vers le pape, se plaignit très-vivement de la conduite de Bramante à son égard, et il est probable que la froideur qui exista toujours entre Raphaël et lui date de cette époque.

La seconde partie de la voûte, de beaucoup la plus considérable, ne fut terminée qu'en 1512, et on a de la peine à s'expliquer comment Vasari, confondant toutes les dates et paraissant appliquer au tout ce qui ne regarde que la première moitié, a pu dire que cet immense travail avait été terminé dans l'espace de vingt mois[1]. Si quelque chose doit étonner, c'est que Michel-Ange ait pu achever en quatre ans une œuvre aussi gigantesque, et il n'est pas nécessaire, pour exciter l'admiration, de faire croire qu'elle a été accomplie dans un laps de temps matériellement insuffisant.

L'impatience de Jules était telle qu'il faillit se brouiller encore avec Michel-Ange. Celui-ci, désirant se rendre à Florence pour quelques affaires, alla demander de l'argent au pape, qui lui dit : « Quand finiras-tu ma chapelle? — Quand je le pourrai, répondit Michel-Ange. — Quand je le pourrai, quand je le pourrai!... reprit l'irascible pontife. Moi, je te ferai jeter de tes

1. Vasari, XII, p. 192; notes.

échafauds, » et il le toucha de son bâton. Michel-Ange retourna chez lui, mit ordre à ses affaires, et était sur le point de partir, quand le pape lui envoya son favori Accursio avec ses excuses et 500 ducats[1].

Cette fois encore Michel-Ange ne put pas terminer son œuvre aussi complétement qu'il l'aurait désiré. Il voulait donner à sec quelques retouches; mais les échafauds une fois démontés, il prit son parti de n'y rien ajouter, disant que ce qui manquait à ses figures n'était pas important. « Il faudrait leur mettre un peu d'or, disait le pape. Ma chapelle paraîtra bien pauvre. — Ceux que j'ai peints là, répondit Michel-Ange, étaient de pauvres gens. » Et on renonça à rien changer.

Ces peintures de la voûte de la Sixtine échappent à toute description. Comment donner une idée de ces innombrables et sublimes figures à ceux qui n'ont pas pâli et tremblé dans ce temple redoutable? L'immense supériorité de Michel-Ange éclate dans cette chapelle même, où se trouvent les peintures du Ghirlandajo, de Signorelli, qui sont effacées par celles du Florentin, comme la lumière d'une lampe l'est par celle du soleil. Raphaël a peint vers le même temps, et sous l'influence de ce qu'il avait vu dans la Sixtine, ses admirables *Sibylles* de la *Pace;* que l'on compare! Lui aussi atteignit sans doute dans quelques-uns de ses ouvrages, — le *Saint Paul* d'Hampton-Court, la *Vision d'Ézéchiel,* la *Vierge* du Musée de Dresde, — les hauteurs de l'art sublime; mais ce qui est l'exception chez le Sanzio est la règle chez le grand Buonarroti. Michel-Ange vit dans un monde surhumain, et

1. Condivi, p. 29.

ses imaginations audacieuses, imprévues, sont tellement au-dessus et en dehors des pensées habituelles des hommes, qu'elles rebutent par leur élévation même, et qu'elles sont loin de séduire tous les esprits, comme le font les merveilleuses et charmantes créations du peintre d'Urbin.

Il importe cependant de combattre cette opinion très-répandue, que Michel-Ange ne comprenait que les sentiments extrêmes, et qu'il ne savait les exprimer que par des mouvements violents et tourmentés. On accorde que ses figures possèdent les plus hautes qualités de l'art : invention, sublimité du style, largeur et science du dessin, justesse et convenance de la couleur, et ce caractère, si frappant dans la voûte de la Sixtine, que les peintures ne font pas penser au peintre, qu'on se dit en la voyant que ce ciel tragique a dû venir ainsi tout peuplé de ses gigantesques figures, et qu'un effort de la pensée nous ramène seul au créateur de cette œuvre sublime; mais on lui refuse d'avoir compris la grâce, la beauté jeune et candide, les formes qui expriment les sentiments tendres et délicats, celles que le divin pinceau de Raphaël a si admirablement représentées. Je conviens que Michel-Ange a pris peu de soin de l'agrément, et que son austère génie ne se complaisait que dans les plus graves pensées; mais je n'accorde point qu'il soit resté étranger à la beauté gracieuse, et à la beauté féminine en particulier. Je ne veux rappeler ni la Vierge de l'Académie de Londres, ni, dans un autre ordre, l'admirable Captif du Musée du Louvre; mais, sans sortir de la Sixtine, que peut-on rêver de plus merveilleusement beau que cet Adam s'éveillant pour la

première fois à la lumière, et de plus chaste, de plus gracieux, de plus touchant, que cette jeune Ève penchée vers son Créateur, et aspirant de ses lèvres entr'ouvertes le souffle divin qui lui donne la vie?

Quel est le sens de cette œuvre terrible? que signifie ce long déroulement des destinées humaines? Pourquoi ces deux êtres, que nous voyons beaux et heureux à l'origine, ont-ils peuplé la terre de cette race ardente, inquiète, à la fois gigantesque et impuissante? Ah! la Grèce eût fait de cette voûte un Olympe habité par des hommes heureux et divins! — Michel-Ange y a mis des êtres grands et malheureux, et ce poëme douloureux de l'humanité est plus vrai que les plus merveilleuses fictions de la poésie et de l'art anciens. « Michel-Ange, nous dit Condivi, admirait particulièrement Dante[1]. Il s'appliquait aussi, avec la plus grande attention, à la lecture des saintes Écritures et des écrits de Savonarole, pour lequel il eut toujours une grande affection, ayant gardé dans son esprit le souvenir de sa puissante voix. » D'une autre part, la patrie du grand Florentin, la glorieuse Italie de la Renaissance, achevait de se dissoudre. De pareilles études, de pareils souvenirs, de pareilles et si douloureuses réalités, peuvent expliquer les visions qui passèrent dans l'esprit du grand artiste pendant les quatre années de solitude presque complète qu'il passa dans la Sixtine. Le sens précis de ces compositions nous échappera probablement toujours; mais aussi longtemps qu'il y aura des hommes, elles attireront, comme c'est le but de l'art, les esprits vers le monde obscur de l'idéal.

1. Voir, dans les *Rime* de Michel-Ange, les sonnets 31 et 32.

L'année qui suivit l'ouverture de la Sixtine et qui précéda la mort de Jules paraît, ainsi que les deux premières du pontificat de Léon X, avoir été parmi les plus heureuses et les plus tranquilles de la vie de Michel-Ange. Le vieux pape l'aimait, « ayant pour lui, dit Condivi, des soins et une jalousie qu'il n'avait pour aucun autre de ceux qui l'approchaient. » Il honorait sa probité et même cette indépendance de caractère qu'il avait expérimentée plus d'une fois. Michel-Ange, de son côté, lui pardonnait des brusqueries rachetées par de prompts et complets retours. Sa vue, très-affaiblie par ce travail obstiné de quatre années, le forçait à un repos presque absolu. « La nécessité où il s'était trouvé, dit Vasari, d'avoir, pendant le temps de son travail, les yeux portés en haut, lui avait tellement affaibli la vue, qu'encore plusieurs mois après il ne pouvait regarder un dessin ni lire une lettre sans l'élever au-dessus de sa tête. » Il jouissait d'une gloire incontestée dans ce demi-repos qui succède à un grand effort, et il est probable qu'en ce moment toutes ses pensées se concentraient sur le tombeau de son protecteur, dont il avait été forcé d'interrompre les travaux ; mais Léon X l'entendait autrement. Il était tout-puissant à Florence, où il avait rétabli dès 1512 sa famille, avec le secours de Jules et de la ligue de Cambrai, et il voulait doter sa patrie de monuments qui, en rappelant aux citoyens vaincus de cette glorieuse république les magnificences de leurs premiers patrons, leur fissent oublier les institutions qu'ils venaient de perdre pour la seconde fois. L'église de San Lorenzo, bâtie par Brunelleschi et où étaient inhumés plusieurs membres de sa famille,

n'avait pas été terminée ; il résolut d'en faire achever la façade. Plusieurs artistes, entre autres San Gallo, les deux Sansovino et Raphaël, présentèrent des projets pour ce travail important ; mais celui de Michel-Ange l'emporta, et il se rendit en 1515 à Carrare pour y faire exploiter les marbres dont il avait besoin.

Léon ne l'y laissa pas longtemps en repos. Ayant appris qu'il existait à Serravezza, dans la partie la plus élevée de la montagne de Santa Pietra et sur le territoire florentin, des marbres qui pouvaient rivaliser avec ceux de Carrare, il ordonna à Michel-Ange de s'y rendre et d'en commencer l'exploitation. Celui-ci objecta vainement les frais énormes qu'entraînerait l'ouverture de ces carrières, les routes à percer en pleine montagne, les marais à traverser, la qualité inférieure de la matière ; Léon n'écouta rien. Michel-Ange partit, ouvrit les routes, exploita les marbres, resta dans ce désert de 1516 à 1521, et les quatre années qu'il y passa dans toute la force de son âge et de son génie aboutirent au transport de cinq colonnes, dont quatre restèrent au bord de la mer, et dont la cinquième est encore aujourd'hui inutile et renversée parmi les décombres de la place de Saint-Laurent [1].

Sans vouloir contester ce que les arts doivent à Léon X, il y a cependant quelques réserves à faire à ce sujet. Lettré et de manières aimables, mais astucieux et brouillon, toujours incertain entre la France et l'empereur, pensant avant tout à placer sa famille, n'ayant pour racheter de pareils défauts ni l'héroïsme ni l'amour incontestable, quoique mal entendu, que

1. Vasari, I, p. 106; notes.

Jules II portait à l'Italie, son caractère politique ne saurait, je crois, être défendu. Il eut le mérite d'être le patron de Raphaël, dont la souplesse et le caractère facile lui plaisaient, et qui, grâce à sa protection, ne passa pas un instant de sa courte vie sans le marquer par un chef-d'œuvre. C'est par des largesses insensées, ne l'oublions pas, c'est en trafiquant de tout, qu'il encouragea la pléiade d'artistes qui a jeté un si grand éclat sur son nom. Son obstination à employer Michel-Ange pendant tant d'années, malgré ses répugnances et ses prières, à une œuvre que sa propre versatilité et les embarras de la guerre de Lombardie devaient lui faire abandonner, nous a sans doute privés d'ouvrages admirables. Michel-Ange aurait terminé le tombeau de Jules II, et nous posséderions aujourd'hui un monument gigantesque qui rivaliserait avec les plus grandes œuvres de la statuaire antique.

Quelques mots de Condivi nous montrent dans quel chagrin et quel découragement les incertitudes de Léon et l'inutilité de pareils travaux avaient jeté Michel-Ange. « Étant revenu à Florence, il trouva l'ardeur de Léon entièrement tombée; il resta longtemps plein de chagrin, sans pouvoir rien faire, ayant été promené jusqu'alors, à son grand déplaisir, de projets en projets. » Ce fut cependant vers cette époque, en 1520, que Léon lui demanda pour la sacristie de Saint-Laurent les tombeaux de Julien son frère et de Laurent son neveu, qu'il n'exécuta que dix ans plus tard, ainsi que les plans de la bibliothèque Laurentienne, où devaient être réunis les admirables manuscrits rassemblés par Cosme et par Laurent le Magnifique, et qui avaient été dispersés pendant les

troubles de 1494. Il se trouvait à Florence quand l'Académie de Sainte-Marie-Nouvelle, dont il était un membre assidu, projeta de faire transporter de Ravenne à Florence les cendres de Dante, et adressa au pape la belle supplique qui nous a été conservée par Gori [1], signée des noms les plus célèbres de ce temps, et entre autres de celui de Michel-Ange avec cette mention : « Moi, Michel-Ange, sculpteur, je supplie aussi Votre Sainteté, et je m'offre à faire convenablement le tombeau du divin poëte dans un endroit honorable de la ville. [2] » Léon reçut assez mal ce projet qui fut abandonné.

La statue du *Christ à la Croix,* qui lui avait été commandée par Antonio Metelli, et qu'on voit aujourd'hui dans l'église de la Minerve, fut vraisemblablement exécutée pendant les rares séjours que Michel-Ange fit à Rome sous le pontificat de Léon. Son découragement était devenu tel qu'il la fit terminer et placer à la fin de 1521 par un sculpteur florentin du nom de Federigo Frizzi [3]. La statue du *Christ,* l'une des plus achevées et des plus savantes qui soient sorties des mains de Michel-Ange, est bien loin, à notre sens, de valoir d'autres ouvrages du grand sculpteur ; c'est pourtant la célébrité rapidement acquise à l'œuvre terminée par Federigo Frizzi qui décida François I[er] à envoyer Primatice en Italie, en le chargeant de mou-

1. Condivi, p. 114.

2. Michel-Ange avait *illustré* de très-nombreux dessins un exemplaire de la *Divine Comédie.* Ce trésor fut perdu dans le naufrage du navire qui le portait, entre Livourne et Civita-Vecchia. (Cigognara, V, p. 162.)

3. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 360.

ler pour lui le *Christ* de la Minerve, de demander une statue à Michel-Ange, et de lui remettre la lettre flatteuse conservée dans la précieuse collection de Lille[1].

Léon X mourut le 1[er] décembre 1521, un an après Raphaël. Son successeur, l'humble et austère Adrien, ne connaissait en fait de peinture que celle de Van Eyck et d'Albert Dürer. Ses mœurs simples formaient le contraste le plus frappant avec les habitudes fastueuses de Léon. Sous son pontificat, tous les grands travaux furent arrêtés à Rome et ralentis à Florence. Pendant que Michel-Ange travaillait obscurément à la bibliothèque de Saint-Laurent, le grand siècle de l'art finissait. Raphaël et Léonard étaient morts, et leurs élèves se précipitaient déjà dans une rapide décadence. Les caractères commençaient à s'abaisser en même temps que les talents, et Michel-Ange, qui avait pour ainsi dire ouvert cette grande génération, devait rester seul après tous, comme ces hauts sommets

1. S[r] Michel-Angelo. Pour ce que j'ay grant désir d'avoir quelques besongnes de votre ouvraige, j'ay donné charge à l'abbé de Sainct-Martin de Troyes (Primatice), present porteur que j'envoye par delà, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faictes à son arrivée, les luy vouloir bailler, en vous les bien payant ainsi que je luy ai donné charge. Et davantaige voulloir estre content pour l'amour de moy qu'il molle (moule) le Christ de la Minerve et la Notre-Dame de la Febre, affin que j'en puisse aorner l'une de mes chappelles comme de choses que l'on m'a asseuré estre des plus exquises et excellentes en votre art. Priant Dieu, S[r] Michel-Ange, qu'il vous ayt en sa garde. Escript à Sainct-Germain-en-Laye, le 3[e] jour de février 1546.

Signé : FRANCOYS,
« de Laubespine. »

(Catalogue du Musée Wicar, p. 149, 150. Lille, 1856.)

qui reçoivent les premiers la lumière matinale, et qui restent éclairés lorsque tout devient obscur autour d'eux et que la nuit est déjà profonde.

IV

Jules II était mort sans avoir complétement atteint son double but : l'expulsion des étrangers de l'Italie et l'absorption des divers États de la Péninsule par la puissance papale. En affaiblissant Venise, il avait augmenté d'autant son autorité, mais détruit pour jamais une des plus fortes défenses de l'indépendance italienne. La politique cauteleuse de Léon maintint la suprématie de l'Église, mais les hésitations de Clément VII ne tardèrent pas à compromettre les résultats obtenus par la hardiesse et par l'habileté de ses deux illustres prédécesseurs. Francois I[er] réclamait Naples, l'empereur le Milanais, et l'Italie fut livrée une fois de plus à toutes les dévastations de la plus horrible des guerres. Le connétable de Bourbon ne s'était pas arrêté à Florence : c'est le sac de Rome, désarmée et plus brillante qu'elle ne l'avait jamais été, que demandaient les bandes espagnoles et allemandes. Le parti républicain de Florence profita de l'abaissement et de la captivité de Clément VII pour chasser de nouveau les Médicis. Le nom de Michel-Ange est intimement lié à ce suprême effort que fit sa patrie pour recouvrer son indépendance, et ce n'est pas un

de ses moindres titres de gloire que d'avoir été l'un de ses plus utiles et de ses derniers défenseurs.

Lorsque survinrent les événements de 1527, Michel-Ange était depuis plusieurs années à Florence occupé des travaux de Saint-Laurent et du tombeau des Médicis. Il avait alors plus de cinquante ans. Son caractère, qui avait toujours été ombrageux, ne s'était pas assoupli avec l'âge. Portant le goût de la solitude jusqu'à la manie, estimant peu la plupart des hommes au milieu desquels il vivait, comme le prouvent assez les sarcasmes et les mots sanglants qu'on lui prête, il ne s'était jamais mêlé aux luttes des partis. Des raisons indépendantes de son caractère lui conseillaient de s'abstenir. Ses convictions républicaines lui faisaient détester le gouvernement tyrannique et impuissant des derniers Médicis ; mais son attachement affectueux pour Laurent et le souvenir attendri qu'il lui avait gardé comme à un protecteur et à un ami lui rendaient difficile de combattre ses successeurs dégénérés. C'est au milieu d'une carrière déjà avancée, et lorsqu'il paraissait plus décidé que jamais à se consacrer tout entier à son art, que des événements impérieux vinrent changer ses résolutions, et, en le jetant au milieu des luttes politiques, donner à la seconde partie de sa vie un caractère particulier. La captivité de Clément VII n'avait pas été de longue durée. Charles-Quint venait de se réconcilier avec le pape, et le rétablissement des Médicis avait été l'une des conditions principales du traité de Barcelone. Le gouvernement de Florence n'attendit pas que le pontife eût mis le siége devant la ville pour se préparer à la défendre. Les fortifications étaient insuffisantes et en mauvais état. Tous les

yeux se tournèrent vers Michel-Ange[1], qui fut nommé, le 6 avril 1529, gouverneur et commissaire général des fortifications[2]. Le mouvement qui avait affranchi Florence était en accord parfait avec ses opinions. Quelles que fussent d'ailleurs ses répugnances personnelles, il ne pensait pas que le génie dispensât d'être honnête homme, et il accepta.

L'activité qu'il déploya dans cette occasion paraît avoir été prodigieuse. « Il fortifia la ville sur plusieurs points, dit Vasari, et entoura le mont San Miniato de bastions qu'il ne construisit pas en gazon et en broussailles, comme cela se pratiquait ordinairement, mais en bon bois de châtaignier et de chêne. Il remplaça même le gazon par des briques faites avec de la bourre et de la fiente d'animaux. » En avril et en ma 1529, il était à Livourne, en juin à Pise, pour les travaux de la citadelle et pour les fortifications de l'Arno. Le mois suivant, il se rendait à Ferrare, où la seigneurie de Florence l'avait envoyé pour étudier le nouveau genre de fortifications employé par le duc Alphonse. Enfin, en septembre, il était à Arezzo pour y diriger les travaux de défense[3].

Les fortifications de Michel-Ange, étudiées et tant admirées par Vauban, enferment encore la gracieuse église et les cyprès de San Miniato; elles entourent d'une ceinture noire et sévère la plus charmante des collines. Je ne suis point compétent pour juger de la valeur de ces remparts comme ouvrages militaires;

1. Nardi, *Le Istorie della città di Firenze* (1494 à 1531), liv. VIII.
2. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 364.
3. Gaye, *Carteggio*, II, p. 206.

mais je ne les ai jamais revus sans penser au grand homme qui les a construits, et qui, pouvant se contenter de sa gloire d'artiste, a voulu s'associer au dernier effort que fit sa patrie pour reconquérir sa liberté.

La marche de Clément à travers la Toscane fut rapide. Pérouse, Cortone, Arezzo lui ouvrirent leurs portes, et il arriva au mois d'octobre sous les murs de Florence. San Miniato commande la ville, et c'est de s'en emparer que le pape s'occupa d'abord. Outre les bastions, Michel-Ange avait armé le Campanile de plusieurs pièces de canon qui faisaient de grands ravages parmi les assiégeants[1]. Il resta, suivant Vasari, presque continuellement dans le fort pendant les six premiers mois du siége, ne se fiant à personne et di-

1. Parmi les nombreux ouvrages des grands maîtres du xvi[e] siècle que possède la riche collection de Lille, se trouve un livre d'esquisses de Michel-Ange, qui renferme plus de cent cinquante dessins de sa main. Ce sont des études d'après les constructions de Brunelleschi, de Bramante, et de la plupart des architectes des xiv[e], xv[e] et xvi[e] siècles, et, d'après divers monuments antiques, des compositions originales de mausolées, le plan de la façade, ainsi que celui très-détaillé de la bibliothèque de Saint-Laurent. Les derniers feuillets de ce *carnet* renferment une instruction détaillée écrite par Michel-Ange lui-même, *pour fondre une pièce d'artillerie*, des dessins relatifs à quelques détails de cette opération, ainsi que le croquis d'un canon. A en juger par le fini de plusieurs de ces dessins, ce livre paraît avoir été commencé pendant la première partie de la vie de Michel-Ange. Il le perdit probablement lors du siége de Florence. Il ne l'avait certainement plus lorsque, trente-deux ans plus tard, Vasari lui demandait, de la part du duc de Cosme, le plan du fameux escalier de la bibliothèque de Saint-Laurent, que Michel-Ange ne se rappelait que « comme on se rappelle un songe. » Le plan de cet escalier se trouve dans ce recueil. (Catalogue du Musée Wicar, p. 135.)

rigeant tout par lui-même. « Lorsqu'il descendait dans la ville, dit le même auteur, c'était pour travailler *furtivement* aux statues de San Lorenzo. » Ce mot échappé au biographe peint mieux que les plus longs discours dans quelle perplexité était alors l'esprit de Michel-Ange. Forcé de combattre un Médicis pour obéir à sa conscience et à sa raison, ne pouvant laisser voir des sentiments qui l'eussent fait accuser de trahison par un peuple surexcité et soupçonneux, par une sorte de compromis et pour rassurer son cœur, qui protestait contre ses actes, il ne cessait de combattre Clément que pour avancer en secret les sépultures de Laurent et de Julien.

Pendant ce temps, la désunion se mettait parmi les défenseurs de la ville. On avait nommé pour général en chef le *condottiere* Malatesta Baglioni. Des bruits de trahison couraient parmi les soldats. Quelques officiers vinrent prévenir Michel-Ange. Il se rendit auprès de la seigneurie, et exposa dans quel danger se trouvait la ville, que Malatesta trahissait, qu'il était encore temps de remédier à tout, mais qu'il fallait se hâter et prendre un parti. « Au lieu de le remercier, dit Condivi, le gonfalonier Carduccio l'injuria et le traita d'homme timide et trop soupçonneux. » Révolté de l'injustice de Carduccio, voyant qu'on préférait à ses avis ceux du perfide Malatesta, que dans de telles circonstances il ne pouvait plus rien pour la défense de la ville, qu'en se démettant simplement de ses fonctions il s'exposait, sans profit pour personne, à la fureur du peuple, Michel-Ange quitta Florence, accompagné de son élève Mimi et de son ami Ridolfo Corsini. Il se retira d'abord à Ferrare, puis à Venise, où il séjourna peu.

La défense de Florence avait été conduite avec tant de science et d'énergie, que le voyage de Michel-Ange ne fut qu'une suite d'ovations, auxquelles il ne put se soustraire, malgré tous ses efforts. On ne voyait plus en lui l'artiste seulement, mais le défenseur de l'indépendance de la république florentine; et les mâles vertus qu'il avait montrées lui valurent, bien plus que ses fresques et que ses statues, cette popularité rapide et enthousiaste qui s'attache aux actions publiques. Le duc de Ferrare, qui l'avait découvert quelque soin qu'il eût mis à se cacher, le fit amener presque de force, le combla de prévenances et de présents, le logea chez lui, lui montra ses tableaux et entre autres son propre portrait peint par Titien. De même à Venise. « Aussitôt après son arrivée, dit Varchi[1], Michel-Ange pour fuir les visites et les cérémonies qui lui étaient odieuses, et pour vivre solitaire selon son usage, s'était retiré sans bruit à la Giudecca.» Mais la présence d'un tel homme dans la ville ne pouvait rester cachée, et la seigneurie envoya deux de ses principaux gentilshommes lui faire visite en son nom, et lui offrir avec les plus vives instances tout ce dont, soit lui, soit ses amis auraient besoin. « Ce qui prouve, ajoute l'historien, toute l'excellence de Michel-Ange et quel amour ces hommes illustres avaient pour de pareilles vertus. »

Sans tenir compte du caractère de Michel-Ange ni des circonstances, on a attribué son départ précipité à une prudence excessive et coupable. Cette accusation ne supporte pas l'examen; mais comme elle a été

1. Varchi, *Storia fiorentina*, liv. x.

reproduite dans ces derniers temps, on ne peut la passer sous silence. La brusque décision de Michel-Ange a sans doute quelque chose d'insolite; mais, irritable, impétueux, soudain dans ses résolutions, ne prenant conseil que de lui-même, tel enfin que nous le connaissons, il agit conformément à son caractère. La conduite de Michel-Ange au milieu des événements qui suivirent son départ ne laisse planer aucun doute sur les motifs de cette action. La seigneurie avait, par un décret du 30 septembre, déclaré rebelles Buonarroti et ses compagnons; mais le peuple murmurait et demandait qu'on lui rendît son Michel-Ange. « On lui adressait, dit Condivi, les plus vives prières; on lui faisait considérer l'intérêt de la patrie, et qu'il ne devait pas abandonner l'entreprise dont il s'était chargé. Convaincu par la considération qu'il avait pour ceux qui lui écrivaient, poussé surtout par son patriotisme, il demanda un sauf-conduit, et rentra à Florence au péril de sa vie [1]. »

Aussitôt arrivé (octobre 1529), il reprit son commandement. Les fortifications de San Miniato avaient particulièrement souffert pendant son absence. Il imagina de les revêtir de matelas et de ballots de laine, et conduisit la défense avec la plus grande énergie pendant plus de six mois encore. Malheureusement la division était dans la ville. Une partie de la population, qui avait perdu sous la domination énervante des Médicis les vertus et le goût de la liberté, désirait leur retour. « Presque tous les riches, écrivait Busini à Varchi, demandent qu'ils reviennent, les uns par ambition ou par sottise, les autres par servilité [2]. »

1. Condivi, p. 33.
2. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 371.

Francesco Ferrucci fit des prodiges à la tête d'une petite armée qui lui étaient dévouée[1]. Cette hardie et utile diversion, les efforts héroïques de la population, dont les sorties incessantes ne laissaient aucun repos aux assiégeants, ne pouvaient que retarder la chute de la dernière des républiques italiennes qui eût gardé presque intacts la lettre et l'esprit de ses institutions. La famine vint s'ajouter aux complots. Enfin Malatesta jeta le masque, livra la Porte Romaine, introduisit les impériaux dans la ville, qui capitula le 12 août 1530. Quoique la capitulation eût stipulé une très-large amnistie, les plus illustres citoyens de Florence furent mis à mort, exilés ou dépouillés de leurs biens. Si Michel-Ange eût été pris, son sort n'était pas douteux, car, ainsi que quelques-uns des principaux défenseurs de la ville, il avait été exclu de l'amnistie. Il se cacha, les uns disent chez un ami, plus probablement, suivant une tradition de famille, dans la tour de Saint-Nicolas, au delà de l'Arno. Il y resta quelque temps. La colère du pape se calma : Clément avait besoin de Michel-Ange pour terminer les tombeaux de Saint-Laurent, et il fit publier qu'il lui accordait la vie et l'oubli du passé.

Pendant l'un des séjours qu'il avait faits à Ferrare, Michel-Ange s'était engagé, pour reconnaître l'hospitalité du duc Alphonse, à lui faire un tableau aussitôt après son retour à Florence, et il avait achevé pendant le siége une Léda qu'il lui destinait. Le duc, craignant qu'il n'arrivât malheur à cette peinture pendant les troubles qui suivirent la reddition de la ville, avait envoyé un de ses gentilshommes pour la lui demander;

1. Harford, *Life of Michael Angelo*, II, p. 21.

mais, par suite de la sottise de l'envoyé, ce tableau vint en France au lieu d'aller à Ferrare. Vasari nous a conservé un récit de la discussion qui décida de son sort, et qui montre une fois de plus ce que l'esprit de Michel-Ange avait d'irritable, ce que son cœur avait d'excellent. « Il accueillit gracieusement le gentilhomme, et lui montra un grand tableau où il avait représenté Léda embrassant Jupiter transformé en cygne. Ce noble personnage lui dit : « Oh ! c'est bien peu de chose ! — Quel est donc votre métier? demanda Michel-Ange. — Je suis marchand, » répondit l'autre, comme pour donner à entendre qu'il méprisait l'industrie des Florentins. Michel-Ange, le comprenant fort bien, lui répliqua aussitôt : « Eh bien ! messire marchand, vous ferez aujourd'hui un mauvais marché pour votre patron. Sortez d'ici. » Il fit présent de ce magnifique tableau à Antonio Mimi, son élève, qui, ayant deux sœurs à marier, s'était recommandé à lui. Mimi apporta en France cet ouvrage, avec des dessins, des cartons, des modèles, que Michel-Ange lui avait donnés. La plupart de ces trésors périrent comme tant d'autres belles choses que nous n'avons pas su conserver. La *Léda* fut achetée par François I[er] et placée à Fontainebleau. Elle y était encore sous Louis XIV, lorsque le scrupuleux Desnoyers la fit mutiler, et donna même l'ordre de la brûler. Cet ordre ne paraît pas avoir été exécuté, car Mariette vit reparaître ce tableau en plein XVIII[e] siècle, « mais si endommagé, qu'en une infinité d'endroits il ne restait que la toile. A travers ces ruines, on ne laissait pas que de reconnaître le talent d'un grand artiste, et j'avoue que je n'ai rien vu de Michel-Ange d'aussi

bien peint. Il semblait que la vue des ouvrages de Titien qu'il avait vus à Ferrare, où son tableau devait aller, l'excitait à prendre un meilleur ton de couleur que celui qui lui était propre. Quoi qu'il en soit, j'ai vu restaurer ce tableau par un médiocre peintre, et il est passé en Angleterre, où il aura fait fortune [1]. »

Encore une œuvre de Michel-Ange qui paraît être irrévocablement perdue. M. Waagen n'a trouvé en Angleterre aucune trace de cette toile mal restaurée dont parle Mariette, et qui, d'après d'Argenville et de Piles, aurait été bien réellement brûlée. Nous connaissons, il est vrai, cette composition par le carton qui se trouve à l'Académie de Londres et qui a été gravé [2]. Mais la perte de ce tableau peint *sur toile*, d'après le renseignement précis du scrupuleux Mariette, et peut-être à l'huile, ce qui serait une double exception dans l'œuvre de Michel-Ange, est d'autant plus regrettable que cet ouvrage fut exécuté au moment où l'auteur de la Sixtine était dans toute la force de son âge et dans la plénitude de son génie. La *Léda*, du carton de Londres, rappelle la Nuit du tombeau de Saint-Laurent. Elle respire une volupté âpre et terrible, mais n'a rien de commun avec les figures obscènes que nous a léguées la décadence antique. Sous l'empire des idées néoplatoniciennes, les peintres de la

1. Condivi, *Observations de Mariette*, p. 74.

2. M. Waagen croit que le carton de l'Académie n'est qu'une copie ancienne de celui de Michel-Ange. (Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, I, p. 191.) Cependant on sait qu'au temps de Bottari, l'original qui était à Florence fut acheté par un Anglais nommé Loch, et porté par lui à Londres. Les études pour ce bel ouvrage sont très-dispersées : il s'en trouve à Londres, à Vienne et à Florence. (Vasari, XII, p. 213; notes.)

Renaissance avaient compris ce sujet de Léda comme l'union de l'homme avec la nature, la séduction de l'être pensant par la force brutale. Léonard de Vinci et Corrége l'ont traité; et il eût été d'un haut intérêt de pouvoir comparer leurs ouvrages avec celui de leur tout-puissant rival.

Clément VII n'avait pardonné à Michel-Ange sa participation à la défense de Florence que sous la condition qu'il terminerait les tombeaux de Saint-Laurent. Il ne fallut rien moins que la toute-puissance du pape pour défendre le sculpteur contre la haine que lui portait l'infâme Alexandre de Médicis. Déçu dans ses plus chères espérances, forcé d'assister vaincu et impuissant au triomphe d'une cause qu'il détestait, irrité des dissensions de son parti, qui avaient amené une défaite que ses efforts n'avaient pu que retarder, Michel-Ange semble avoir été en proie dans ce temps à la plus sombre exaltation. Sa santé était si gravement atteinte que le pape rendit un bref qui lui interdisait, sous peine d'excommunication, tout travail de peinture ou de sculpture, à l'exception de ce qui concernait la sacristie de Saint-Laurent[1]. Quelques mois auparavant, Antonio Mimi, son élève, écrivait : « Michel-Ange me paraît très-fatigué et maigri. Nous ne pensons pas qu'il puisse vivre longtemps, s'il ne se soigne; ce qui est dû à ce qu'il travaille beaucoup, mange peu et mal, et ne dort pas. Depuis un mois il est pris de douleurs de tête et de vertiges. Il faudrait l'empêcher de travailler pendant l'hiver dans la sacristie, et il pourrait terminer la Vierge

1. 21 nov. 1531. Bottari, *Lettere pittoriche*, Milano, Silvestri, VI, n° 15, p. 54; Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 377.

dans la petite chambre qui est à côté[1].» Alexandre lui ayant demandé des plans pour la construction d'une citadelle, il avait refusé net de travailler pour lui. Ce prince était bâtard d'une mulâtresse et de Clément VII, ou, suivant d'autres, de Laurent II. On prêtait à l'artiste irrité ce mot sanglant, qui s'adressait aussi bien à tant d'autres membres de cette race dégénérée qu'à ce monstre, « qu'il fallait raser le palais des Médicis et faire sur le terrain qu'il occupait une place que l'on nommerait la place des Mulets. »

Michel-Ange n'avait pour ainsi dire pas touché ses ciseaux depuis quinze ans. Il se remit aux tombeaux de Saint-Laurent avec une sorte de fureur, tellement qu'à la fin de 1531 les deux figures de femmes étaient achevées et les autres très-avancées[2]. Il avait été question de placer quatre tombeaux dans la chapelle, et il est probable que celui de Laurent le Magnifique était compris dans ce premier projet, auquel Clément VII avait renoncé, se bornant à ceux de Julien, duc de Nemours, frère de Léon X, et de Laurent, duc d'Urbin, fils de Pierre et père de Catherine de Médicis. La chapelle qui renferme ces monuments forme un carré surmonté d'une coupole. Elle est de ce style savant et froid dont Michel-Ange a donné tant d'exemples dans les autres constructions de Saint-Laurent, dans les nombreux palais dont il est l'auteur, et au plus haut degré dans Saint-Pierre de Rome. Au fond se trouve l'autel; vis-à-vis, une Vierge avec l'Enfant, l'un de ses plus beaux ouvrages, et deux figures, qui sont proba-

1. 29 sept. 1531. Gaye, *Carteggio*, II, p. 229, 230.
2. Gaye, *Carteggio*, II, p. 227.

blement en très-grande partie de la main de ses élèves Rafaello da Montelupo et Fra Giovan Agnolo, qui l'aidèrent dans ce grand travail; de chaque côté, dans la hauteur du mur, les deux statues de Julien et de Laurent.

Rien ne prête à l'émotion dans cette chapelle, claire, blanche et froide; et, cependant, qui pourrait voir les statues de Julien, de Laurent, les quatre figures allégoriques qui décorent deux par deux les sarcophages, sans être fortement et profondément ému? Michel-Ange ne s'est pas arrêté aux portraits de ses modèles. Dans le tombeau de Jules II, Rachel et Lia représentent la vie active et la vie contemplative; dans le tombeau des Médicis, les figures de Julien et de Laurent personnifient la pensée et l'action. Les quatre allégories, — l'Aurore et le Crépuscule, le Jour et la Nuit, — rappellent les phases principales et la rapidité de la destinée de l'homme. Les deux figures de Julien et de Laurent sont assises. Julien est jeune, digne et hardi; il est armé, et appuie son bâton de commandement sur ses genoux. Laurent est plongé dans une sombre méditation; sa tête, pleine de pensées, est soutenue sur sa main; le doigt sur les lèvres semble vouloir arrêter jusqu'au murmure de la respiration. Est-ce la ruine de Florence qu'il regarde de ses yeux absorbés et profonds? Que dire de la majesté et de la puissance de la statue du Jour, de la titanique beauté de celle de la Nuit, de la grâce sérieuse de l'Aurore, qui s'éveille avec tristesse dans un monde de douleurs? La langue est impuissante à expliquer les idées et les sentiments que l'art représente; mais le public ne se méprit pas un instant sur la signification de ces figures : il appela la statue de Laurent *Il Pensieroso*, le Pen-

seur. La figure de la Nuit fit une si vive et si universelle impression, qu'une foule de poëtes s'empressèrent de la célébrer. On connaît le quatrain attribué à Strozzi :

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
Dormire, fù da un Angelo scolpita
In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita:
Destala, se no 'l credi, e parleratti[1].

Michel-Ange répondit par ces vers, qui sont peut-être les plus beaux qu'il ait écrits, et qui témoignent dans quel trouble de cœur et d'esprit il avait conçu et achevé son plus parfait ouvrage de sculpture :

Grato mi è il sonno, e più l' esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar; deh parla basso[2]!

Les six statues qui composent ces deux tombeaux, l'admirable madone qui, avec les deux figures exécutées par ses élèves, complètent la décoration de la sacristie de Saint-Laurent, résument Michel-Ange comme sculpteur[3]. Toute sa science, toute la magnificence de son style, l'exubérante abondance de son imagination, la patience, la logique qu'il apportait dans l'exécution de ses inventions les plus audacieuses et les plus imprévues, le caractère nouveau, réel et

1. « Cette Nuit, que tu vois dormir dans un si doux abandon, fut sculptée par un ange. Elle est vivante, puisqu'elle dort; éveille-la si tu en doutes : elle te parlera. »

2. « Il m'est doux de dormir et d'être de marbre. Ne pas voir, ne pas sentir est un bonheur dans ces temps de bassesse et de honte. Ne m'éveille donc pas, je t'en conjure; parle bas. »

3. Le bel Apollon ébauché, qui après être resté longtemps oublié dans le jardin de Boboli, a été transporté aux offices de Flo-

pourtant surhumain, qu'il mettait dans ses figures, cet extraordinaire ensemble de qualités qui fait du Florentin le géant de l'art moderne, se trouve au plus haut degré dans ce monument. Comme c'est le cas pour toutes les statues qu'il exécuta pendant la seconde partie de sa vie, les figures de Saint-Laurent ne sont pas complétement achevées. A mesure qu'il vieillissait, son humeur impatiente (au moins pour ce qui concerne les ouvrages d'art) devint plus marquée. Amoureux de la forme, la caressant parfois jusqu'à la minutie, comme on peut le voir dans le torse et dans les jambes merveilleuses de la Nuit, dans la figure entière de l'Aurore, il n'a fait qu'ébaucher quelques-unes de ses plus belles œuvres, et dans celles qu'il terminait le plus, il laissait souvent inachevées quelques parties secondaires dont l'exécution complète eût peu ajouté à l'expression de sa pensée. Parler, frapper, convaincre, tel était son but. Nul ne s'est moins soucié de plaire par les petits moyens, et n'a pris moins de souci de fermer la bouche aux sots. Lorsqu'il en avait dit assez, il se taisait; aussi subjugue-t-il plutôt qu'il ne charme et qu'il ne séduit. Il entraîne de sa toute-puissante main dans la haute région qu'il habite, mais ce n'est pas sans résistance et sans une sorte de terreur qu'on l'y suit. Les sentiments qu'il fait éprouver ne tiennent pas uniquement à ce que ses œuvres ont

rence, est de cette époque. (Vasari, XII, p. 212.) Quoique je ne puisse m'appuyer d'aucun document, à en juger et par le style et d'après les pensées qui devaient alors occuper Michel-Ange, je crois que le buste de Brutus, l'une de ses œuvres les plus puissantes, fut également exécuté pendant ou peu après le siége de Florence. Michel-Ange était alors dans toute sa force, et il n'a jamais surpassé ce qu'il a fait vers ce temps.

d'insolite et de nouveau, ils proviennent de leur caractère interne, de la pensée qui les dicte, de cette inspiration particulière à Michel-Ange, dont les Orgagna, les Masaccio, les Ghiberti, les Donatello sont sans doute les précurseurs, mais qui a trouvé dans l'auteur de la chapelle des Médicis son représentant le plus complet. On s'est demandé pourquoi Michel-Ange, connaissant l'art antique comme il le connaissait, s'en est autant écarté. Depuis ses premières études dans les jardins de Saint-Marc jusqu'à la plus extrême vieillesse, il n'a jamais cessé de s'en occuper. On sait quelle était son admiration pour le torse du Belvédère, et on a même été, à ce propos, jusqu'à inventer cette fable, qu'étant devenu aveugle dans ses derniers jours, il se faisait conduire près de ce marbre fameux, et suivait ses contours de ses défaillantes mains. Pour moi, je me demande comment il aurait pu exprimer sa pensée, s'il s'était attaché à suivre les traditions de l'art antique. Sa manière de représenter la forme humaine, si différente en effet de la conception grecque, ne tenait pas seulement à la fougue de sa nature, qui l'emportait à violenter les lignes rhythmées et tranquilles de l'art consacré. Ghiberti et Donatello, malgré toute l'élégance et la finesse de leur ciseau, ne s'en sont pas plus que lui rapprochés. Pour exprimer des pensées nouvelles, il fallait une nouvelle langue. Michel-Ange met dans ses figures autre chose que cette âme abstraite de l'antiquité, lueur vague qui, en illuminant doucement des corps parfaits, entraîne l'esprit jusqu'au sentiment de la perfection même. Une âme nouvelle, une âme moderne, personnelle, passionnée, souffrante, agite ces corps de marbre. Vivante, déchaînée,

agissante, altérée de l'infini, elle pense, elle jouit, elle souffre, et, quoique captive dans d'étroites limites, elle réussit à exprimer ses émotions et ses sentiments.

Michel-Ange retourna à Rome en 1532. Le pape le chargea de compléter les peintures de la Sixtine en exécutant aux extrémités de la chapelle deux vastes fresques, le *Jugement dernier* et la *Chute des Anges rebelles;* mais, Clément VII étant mort deux ans après, en 1534, comme les peintures n'étaient pas commencées et que Michel-Ange était très-occupé du mausolée de Jules II, dont « les cendres, disait-il, attendaient depuis trop longtemps, » il chercha à se dégager. Paul III cependant le combla de caresses, arrangea avec le duc d'Urbin « la tragédie du tombeau, » suivant le mot de Condivi, et obtint que Michel-Ange exécuterait pour son compte le projet de Clément VII. L'artiste et le pape faillirent cependant se brouiller dès les premiers jours. Paul voulait enlever les armes de Jules II, qui se trouvaient dans la chapelle, pour les remplacer par les siennes. Michel-Ange s'y opposa en disant « que ce n'était pas bien, que cet honneur était dû à Jules et à Clément. » Paul III, ajoute Vasari, « loin d'être blessé par cette franchise, fut plein de respect pour celui qui avait le courage de lui résister. »

Dans la pensée de Clément, la *Chute des Anges rebelles* devait commencer le vaste cycle des compositions sixtines et former avec le *Jugement dernier* le prologue et l'épilogue célestes du drame de l'humanité représenté sur les voûtes de la chapelle. Mais on renonça à exécuter ce projet dans son entier, et quoique Michel-Ange eût fait déjà alors plusieurs études pour la *Chute des Anges* et même une esquisse que son

broyeur de couleurs copia dans l'église de la Trinità de' Monti, on se borna au *Jugement dernier,* et l'artiste entreprit presque aussitôt la peinture de cette immense composition, qui devait lui coûter huit années d'un travail incessant. Commencé (au moins pour ce qui regarde les cartons) en 1533, le *Jugement dernier* ne fut achevé qu'en 1541. Le public put contempler cette grande fresque le jour de Noël de la même année. On a dit de cette œuvre qu'elle était plutôt d'un sculpteur que d'un peintre. On a remarqué que la composition se divise en trois zones distinctes et n'a pas d'unité, que les groupes eux-mêmes sont mal liés entre eux et ne jouent pas dans la perspective; que Michel-Ange, malgré ses grandes qualités de peintre, sa science de la forme, du modelé, des raccourcis, sa large, forte et sobre couleur, excelle néanmoins dans les compositions qui n'ont qu'un petit nombre de personnages ou dans les figures isolées, et qu'à bien des égards le *Jugement dernier* est inférieur aux peintures de la voûte de la Sixtine. Tout cela est vrai; mais ce qui l'est tout autant, c'est que cette œuvre est unique, qu'on ne peut la juger que hors de toute comparaison et comme un de ces actes inouïs de l'esprit humain qui, malgré toutes les critiques qu'on en peut faire, épouvantent et subjuguent. Jamais Michel-Ange n'est autant tombé du côté où il penchait; jamais il ne s'est moins soucié de plaire et de séduire; jamais il n'a entassé plus de difficultés, de poses violentes, de pantomimes extrêmes, ni autant abusé de ces formes, de ces mouvements, de ces postures, sorte de rhétorique de son art qui devait précipiter ses élèves dans de si monstrueux excès. Jamais aussi autant que dans cette

fresque, autant surtout que dans les peintures de la voûte, il n'est monté à de pareilles hauteurs, et il est à croire que la Sixtine restera le plus admirable monument de l'art moderne[1].

On n'a presque aucun détail sur les huit années que Michel-Ange mit à achever son œuvre. Vivant plus seul et plus sombre que jamais, toujours en face des terribles créations de son esprit, enivré de l'exubérante séve de sa pensée, quels rêves, quelles chimères, quelles terreurs ont dû traverser son imagination! Par moments il était pris de désespoir. Un jour il se blessa en tombant d'un échafaud; il rentra et s'enferma; il voulait mourir. Son médecin Baccio, inquiet de ne plus le voir, ne pénétra jusqu'à lui qu'avec la plus grande peine; il le soigna de force et le guérit. Singulier et douloureux problème que celui que présente cet homme austère, réservé, mais bon et sensible, qui paraît dans cette œuvre avoir oublié son cœur, et dont la pensée audacieuse, jamais satisfaite, s'efforçant toujours, sondait, jusqu'à en prendre le vertige, l'insoluble destinée, et n'en voulait voir que l'horreur! Le Christ du *Jugement dernier* n'est ni celui de l'Évangile ni celui de Michel-Ange : ce n'est qu'un Dieu vengeur et terrible. Je vois des anges, des saints, des élus; mais leurs chants sont étouffés par les cris de désespoir et par les lamentations des damnés. Ce n'est là ni le jour du pardon ni même celui de la justice, c'est le jour de la vengeance et de la colère. *Dies iræ, dies illa!*

1. Michel-Ange fit faire par Marcello Venusti, pour le cardinal Farnèse, une petite copie à l'huile du *Jugement dernier*. Elle se trouve au Musée royal de Naples. On connaît celle de Sigalon à l'école des Beaux-Arts de Paris.

Le *Jugement dernier* produisit un effet prodigieux, et souleva aussi, comme on pouvait s'y attendre, beaucoup d'objections. Cette catastrophe finale du monde, avec ses nudités, ses violences d'attitude, ses développements de muscles et de formes, son caractère d'humanité gigantesque, son oubli de la pensée chrétienne, paraît avoir été vivement blâmée par plusieurs des contemporains et même des amis de Michel-Ange, entre autres par l'Arétin, qui écrivait à Enea Vico que « cette peinture pourrait faire mettre son auteur parmi les luthériens[1]. » Le pape, lui, ne se scandalisait pas et prenait les choses plus gaiement. Un jour qu'il allait visiter les travaux de la Sixtine, accompagné de son maître des cérémonies Biagio da Cesena, il lui demanda ce qu'il pensait de cette peinture. Biagio répondit qu'il lui paraissait déplorable qu'on eût mis dans un endroit si respectable tant de figures qui montraient sans honte leur nudité, et qu'elles conviendraient mieux à une salle de bains ou à un cabaret qu'à la chapelle du pape. Michel-Ange l'entendit, et, dès qu'il fut seul, il représenta le malheureux maître des cérémonies au milieu des damnés, sous les traits de Minos. La ressemblance était si frappante que l'histoire ne tarda pas à courir la ville. Biagio alla porter ses doléances au pape, qui lui demanda où Michel-Ange l'avait placé. « Dans l'enfer, » répondit-il. « Hélas! reprit, dit-on, Paul en riant, s'il ne t'avait mis qu'en purgatoire, je t'en tirerais; mais puisque tu es en enfer, mon pouvoir ne va pas jusque-là, je n'y puis rien. *Nulla est redemptio.* »

1. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 392.

Jules III et Marcel II respectèrent l'œuvre du grand artiste, mais dès son avénement au pontificat, Paul IV voulut faire effacer le *Jugement dernier*. On n'obtint qu'à grand'peine qu'il révoquât l'ordre qu'il avait déjà donné. « Dites au pape, répondit Michel-Ange à quelqu'un qui lui parlait du mécontentement du pontife, qu'il ne s'inquiète point de cette misère, mais un peu plus de réformer les hommes, ce qui est beaucoup moins facile que de corriger des peintures. » Paul se borna à charger Daniel de Volterre d'*habiller* (ce qu'il avait déjà fait pour l'*Isaïe* de Raphaël) les figures qui blessaient le plus ses scrupules. Le peintre s'acquitta de sa tâche à la satisfaction du pontife, ce qui lui valut le surnom de *braghettone*, le culottier.

Grégoire XIII, non moins scrupuleux que Paul IV, conçut à son tour le projet de faire remplacer le tableau de Michel-Ange par une composition de Lorenzo Sabbatini, et le fanatique Clément XIII fit compléter plus tard, par Stefano Pozzi, l'œuvre commencée par Daniel de Volterre.

Cette fresque ne devait pas être le dernier ouvrage de peinture de Michel-Ange. Paul III avait fait construire dans l'intérieur du Vatican la chapelle qui porte encore aujourd'ui son nom. Il chargea Michel-Ange d'y peindre deux tableaux, représentant le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul*.

Ces fresques ne furent terminées que beaucoup plus tard, en 1549 probablement, c'est-à-dire très-peu de temps avant la mort de Paul et lorsque Michel-Ange était âgé de soixante-quinze ans [1]. Ce travail l'avait

1. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 394

beaucoup fatigué. « La peinture, et surtout la fresque, disait-il à Vasari, ne conviennent pas aux vieillards. » Quoiqu'ils soient maintenant en fort mauvais état, on retrouve dans ces deux ouvrages le peintre de la Sixtine, mais plus par ses défauts que par ses qualités : l'inspiration n'est pas soutenue; le dessin, audacieux et savant comme toujours, est violent sans motif, et, il ne servirait à rien de le cacher, ils trahissent cette lassitude de l'âge à laquelle Michel-Ange devait plus qu'aucun autre échapper, mais que nul n'évite complétement.

L'activité de Michel-Ange ne se ralentissait cependant pas, mais elle se portait sur des objets plus en rapport avec son âge. Paul III, s'occupant de fortifier le Borgo, voulut avoir son avis. Michel-Ange en donna un tout opposé à celui de San Gallo, qui s'emporta et finit par lui dire qu'il pouvait se mêler de sculpture et de peinture, mais qu'il n'entendait rien aux fortifications. Michel-Ange répliqua qu'il faisait bon marché de sa peinture, qu'il n'avait pas si mal réussi dans ses travaux de défense de Florence : il reprocha durement à son adversaire les bévues qu'il avait commises, et il défendit si victorieusement son projet que le pape abandonna celui de San Gallo pour adopter le sien. Enfin, Antoine de San Gallo étant mort en 1546, Michel-Ange fut nommé architecte de Saint-Pierre[1]. Ce fut aussi vers cette époque qu'il fut chargé de construire les bâtiments du Capitole et l'admirable entablement du palais Farnèse, la plus inspirée de ses œuvres d'architecture. Ne pouvant plus peindre, il

1. 1er janvier 1547. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 393.

avait commencé comme récréation, « et parce que le travail du maillet était nécessaire à sa santé, » la *Déposition de Croix*, qui se voit aujourd'hui inachevée derrière le maître-autel du Dôme de Florence.

Malgré son âge déjà avancé, il était encore d'une telle vigueur, que Blaise de Vigenère, qui le vit travailler à peu près à cette époque, en parle ainsi : « Je l'ai vu, bien qu'âgé de plus de soixante ans, et encore non des plus robustes, abattre plus d'écailles d'un très-dur marbre en un quart d'heure que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent pu faire en trois ou quatre, chose presque incroyable à qui ne le verrait, et il y allait d'une telle impétuosité et furie, que je pensais que tout l'ouvrage dût aller en pièces, abattant par terre d'un seul coup de gros morceaux de trois ou quatre doigts d'épaisseur si ric-à-ric de sa marque, que s'il eût passé outre tant soit peu plus qu'il ne fallait, il y avait danger de perdre tout, parce que cela ne se peut plus réparer par après comme les ouvrages d'argile et de stuc[1]. »

V

Michel-Ange travailla jusqu'à ses dernières années à la *Déposition de Croix* et à une *Pietà*[2] inconnue dont parle Vasari ; mais il n'entreprit aucun autre ou-

1. *Les Images de Philostrate*, par Blaise de Vigenère. Paris, 1629, p. 853.

2. Cette *Pietà* ne peut pas être celle de la *Casa dei poveri* à

vrage de sculpture ou de peinture. Il vieillissait : le temps des grandes créations était passé. C'est à l'immense administration des constructions de Saint-Pierre et à d'autres travaux d'architecture qu'il devait consacrer désormais sa prodigieuse activité. Je n'ai pas voulu interrompre la partie la plus longue de sa vie, dont ses œuvres d'art sont les événements caractéristiques et principaux, pour étudier de plus près ses sentiments, qu'il a dévoilés d'une main trop avare dans ses vers et dans quelques lettres qui nous ont été conservées, et que l'ardent et pur attachement qui le lia à la marquise de Pescara éclaire d'un jour inattendu. La figure à demi voilée de cette noble femme complète celle du grand Florentin, et on ne voit pas sans plaisir que chez lui le cœur, qui semblait avoir sommeillé pendant plus de soixante ans, n'était pas animé d'une vie moins puissante que le génie.

Le talent poétique de Michel-Ange est très-réel, mais il a été trop exalté. Pindemonte appelle l'auteur de la Sixtine « l'homme aux quatre âmes. » Pour être tout à fait juste, il faut convenir, comme l'a fait M. Vitet dans une très-judicieuse notice, que l'une des âmes du grand sculpteur avait été « moins richement dotée que ses sœurs [1]. » Les images gracieuses et surtout les pensées fortes et sévères abondent dans les vers de Michel-Ange. Sa langue correcte, savante, sobre, concise, elliptique jusqu'à l'obscurité, exprime avec énergie et netteté des sentiments et des idées qui

Gènes, comme on l'a supposé, car Vasari indique très-clairement que le groupe dont il parle est composé de figures entières.

1. L. Vitet, *Études sur les Beaux-Arts*, I, p. 423.

intéressent ; mais elle manque de nombre, d'imprévu dans le rhythme et dans l'expression, de cette flamme communicative, privilége des grands poëtes, de ce je ne sais quoi qui tient autant de la forme que de la pensée, et qui fait les vers immortels. Les siens sont loin d'être sans beauté, Michel-Ange a mis sa marque à tout ce qu'il a touché; et pourtant c'est plus à titre de commentaire de sa vie, de confidences sur ses pensées et ses plus intimes sentiments, que par leur valeur littéraire et poétique, qu'ils me paraissent mériter l'attention.

Les vers de Michel-Ange appartiennent à toutes les époques de sa longue carrière. Dès son premier séjour à Florence, après son retour de Rome, il en écrivait, comme le prouvent ceux qu'on lit sur le verso de sa première esquisse du *David* du musée du Louvre :

Al dolce mormorar d'un fiumicello
Ch' addugia di verd' ombra un chiaro fonte,

et nous savons par Condivi qu'après avoir achevé la statue de la place du Palais-Vieux, « il resta quelque temps sans faire aucun ouvrage de sculpture, s'étant entièrement consacré à l'étude des poëtes et des orateurs italiens, ainsi qu'à faire des sonnets pour son plaisir. » Ceux de ses poëmes que l'on peut rapporter à cette époque sont en général parmi les moins bons qu'il ait écrits. Condivi nous assure que Michel-Ange « n'aimait pas seulement la beauté humaine, mais toute belle chose, un beau cheval, un beau chien, un beau pays, les forêts et les montagnes. » Il est cependant permis de conjecturer que l'homme l'intéressait plus que les cho-

ses, et que si le sentiment de la nature inanimée tient si peu de place dans ses vers, cette lacune n'est pas due au hasard seulement. L'amour, son art, les idées religieuses, tels sont les textes habituels de ses poëmes, et tout indique que ces sujets sont bien ceux qui, à des degrés très-divers, préoccupaient le plus sa pensée.

Je ne m'arrêterai point à ses vers amoureux ; je n'y crois pas. Si Michel-Ange eût aimé, il serait resté de son amour d'autres traces que de pâles imitations de Pétrarque. Que l'on compare au charmant sonnet du chantre de Laure :

> Sennucio i' vo' che sappi in qual maniera
> Trattano sono,

la pénible paraphrase qu'en a faite Michel-Ange, et l'on se convaincra qu'il écrivait ses premiers vers par activité d'esprit et par une condescendance à la mode, qu'on est étonné de rencontrer chez lui, bien plutôt que sous l'empire de souvenirs réels.

De mœurs pures dès sa jeunesse, Michel-Ange était tout à son art ; les témoignages de ses biographes sont sur ce point trop nets et trop unanimes pour qu'il soit à propos de beaucoup insister. « Je l'ai souvent entendu, écrit Condivi, raisonner et discourir sur l'amour, et j'ai appris des personnes présentes qu'il n'en parlait pas autrement que d'après ce qu'on en lit dans Platon. Je ne sais pas ce qu'en dit Platon, mais je sais bien que j'ai beaucoup et très-intimement connu Michel-Ange, et je n'ai jamais entendu sortir de sa bouche que des paroles très-honnêtes et capables de réprimer les désirs déréglés qui naissent dans le

cœur des jeunes gens. » Il répondait lui-même à un prêtre de ses amis qui lui demandait pourquoi il ne s'était pas marié : « J'ai une femme de trop qui m'a toujours persécuté, c'est mon art, et mes ouvrages sont mes enfants. » Tout renfermé dans son austère amour de la vérité durable, il eût craint de ne trouver dans une femme que la beauté fragile et l'inconstante amitié. Michel-Ange avait toutes ses habitudes dans le monde de la pensée. Que pouvait-il attendre de l'amour? Moins que rien, ou un continuel orage. Il ne faut pas compter sur les exceptions. Qu'aurait-il rencontré chez une femme ordinaire, sinon l'indifférence, l'hostilité ou une de ces passions bruyantes et déchaînées qui détruisent les plus forts caractères après les avoir dégradés par des faiblesses et traînés dans tous les malheurs? Pris dans leur caractère exceptionnel, de pareils hommes sont sublimes. Honnêtes, sobres, purs, occupés seulement de la vérité, ils sont plus grands que les ascètes, car ils vivent dans le monde au milieu des dangers, et si nous devons leurs chefs-d'œuvre à leur divorce d'avec la nature humaine, ce n'est certes pas nous qui avons à nous plaindre de la solitude où ils sont restés.

Ce n'est réellement que dans celles de ses poésies qui se rapportent directement à son art que nous retrouvons la puissante et fière pensée de Michel-Ange. Je n'en veux donner pour exemple que l'un de ses madrigaux qui me semble être une de ses plus amples et de ses meilleures inspirations. « Il me fut accordé en naissant, comme un gage assuré de ma vocation, ce sentiment du beau qui dans deux arts me guide et m'éclaire ; mais, croyez-moi, lui seul élève mes regards

jusqu'à cette hauteur que je m'efforce d'atteindre en peignant ou en sculptant. Laissons des esprits téméraires et grossiers ne chercher que dans les objets matériels ce beau qui émeut, qui transporte les esprits supérieurs jusqu'au ciel. Des yeux atteints de cette infirmité ne peuvent pas s'élever des objets mortels jusque vers Dieu, ni parvenir là où la faveur divine seule peut conduire [1]. »

A sa manière, Michel-Ange devait pourtant aimer. C'est l'affection d'une femme et le souvenir passionné qu'il en garda jusqu'à sa plus extrême vieillesse qui remplit et qui éclaire la dernière période de sa vie. Cette affection tardive ouvrit à de nouveaux sentiments un cœur qu'il avait donné jusque-là tout entier à ses devoirs et à l'art. Plus tôt, Vittoria n'eût été qu'une cause de trouble pour lui. Il la connut lorsque sa vie d'artiste était pour ainsi dire terminée. Cet attachement fort et pur couronna dignement une existence pleine de grandes choses; il vint à son temps remplacer les rêves de l'imagination et les attraits de la gloire. Aussi le souvenir de Vittoria Colonna est-il inséparable de celui de Michel-Ange, et la chaste tendresse de cette noble femme lui vaut de partager son immortalité.

Ce n'est que très-brièvement que Vasari parle de Vittoria. « Michel-Ange, dit-il, adressa un très-grand nombre de sonnets à l'illustre marquise de Pescara, qui lui répondit en vers et en prose, et se rendit même souvent de Viterbe à Rome pour jouir de ses entretiens. Elle reçut de lui plusieurs dessins admirables,

1. *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, Madrigal VII.

entre autres une Vierge accompagnée de deux petits anges et soutenant son fils sur ses genoux, un Christ en croix, et la Samaritaine rencontrant Notre-Seigneur près de la fontaine. » Condivi ajoute : « Il aima passionnément la marquise de Pescara, dont l'esprit divin l'avait séduit, et ne fut pas moins aimé d'elle. Il conserve de cette dame des lettres pleines de l'amour le plus chaste et le plus tendre, et telles que pouvait les écrire une femme pareille. »

La figure douce et sévère de la marquise de Pescara reste couverte d'une sorte de mystère. Cependant des recherches et des documents nouveaux jettent quelque jour sur la noble femme et sur ses relations avec Michel-Ange. Vittoria Colonna, marquise de Pescara, naquit à Marino, l'antique fief de sa famille, en 1490. Son père, Fabrizio Colonna, avait embrassé la cause de la maison d'Aragon, et ce fut par l'intermédiaire du jeune roi Ferdinand que Vittoria fut fiancée dès l'âge de quatre ans à Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescara, dont la famille, originaire de Castille, était fixée dans le royaume de Naples. Elle reçut cette éducation forte et romanesque qui donne un caractère si particulier aux femmes du XVIe siècle. Un peu de pédantisme et de recherche n'excluait chez elles ni la grâce ni la tendresse, et on leur pardonne leur latin en faveur de la force et de la noblesse de leurs sentiments.

Vittoria fut recherchée par les plus grands personnages du temps, entre autres par les ducs de Savoie et de Bragance; mais elle avait grandi avec le jeune Ferdinand. Son goût avait confirmé le choix de sa famille, et aussitôt qu'elle se connut, comme elle le dit elle-même dans un de ses sonnets, « son cœur pro-

scrivit tout autre sentiment. » Elle épousa le marquis de Pescara en 1507. L'un et l'autre étaient âgés de dix-sept ans seulement.

Le mariage de ces jeunes gens fut célébré avec la plus grande pompe. Ils passèrent plusieurs années d'un bonheur égal et parfait dans une villa qu'ils possédaient dans l'île d'Ischia. Cependant ils n'avaient point d'enfants, et l'inaction pesait au jeune marquis. Jules II venait d'entraîner Ferdinand d'Aragon dans sa ligue contre la France. Pescara lui offrit ses services, qui furent acceptés. Nommé général de la cavalerie aussitôt après son arrivée à l'armée, il prit part à la bataille de Ravenne et fit des prodiges contre Gaston de Foix. Blessé et fait prisonnier, il fut conduit à Milan, ainsi que le cardinal de Médicis, qui fut plus tard pape sous le nom de Léon X. C'est pendant sa captivité qu'il composa ses dialogues sur l'amour, qu'il dédia à sa femme comme un témoignage de la fidélité de ses sentiments.

Pendant les douze années qui suivirent, les deux époux ne se virent qu'à de rares intervalles et presque à la dérobée. Pescara avait été chargé des plus importants commandements dans les armées de Charles-Quint. A mesure que sa réputation s'accroissait, ses devoirs militaires devenaient plus graves et plus absorbants. Vittoria, de son côté, passait ces longues années de veuvage anticipé tantôt à Ischia, tantôt à Naples, renfermée dans son amour, et ne prenant d'autres distractions que les études et les lectures les plus sérieuses. Dès 1521, la renommée de Pescara était telle qu'il partageait avec le vieux Prosper Colonna le commandement de l'armée impériale. Ce fut

lui qui recueillit Bayard mourant sur le champ de bataille de Romagnana, qui lui prodigua les soins les plus touchants et fit embaumer et transporter en France le corps du héros.

A la bataille de Pavie, Pescara dirigeait ces fameuses charges qui, en enfonçant la cavalerie française, décidèrent la victoire. Grièvement blessé, il languit quelque temps et mourut en 1525. Dès qu'elle avait appris le danger, Vittoria était partie pour Milan; mais la fatale nouvelle l'atteignit à Viterbe : elle retourna à Naples, où elle resta pendant sept ans plongée dans le plus morne désespoir. C'est durant ces années de deuil qu'elle composa la plupart de ses sonnets à la louange de son mari, qu'elle voyait, à travers son amour et sa douleur, comme le type de l'amant et du héros, et les plus grands poëtes ne désavoueraient pas ces vers harmonieux et passionnés.

A la mort du marquis de Pescara, Vittoria n'avait que trente-cinq ans. Elle était dans tout l'éclat d'une beauté que ses contemporains ont célébrée[1]. Plusieurs princes, plusieurs illustres personnages avaient demandé sa main. Elle s'était retranchée dans cette invariable réponse : « que si le choix lui en avait été laissé, elle serait morte avec son mari, qu'il vivait et vivrait toujours dans son souvenir. » C'est au milieu de ce désespoir que ses convictions religieuses, source de l'inspiration de ses *Rime spirituale*, prirent nais-

1. On a vu il y a quelques années, à Paris et à Rome, un très-beau portrait de Vittoria Colonna, qu'on attribuait à Michel-Ange. La composition et le dessin de cet ouvrage lui appartiennent certainement, mais l'exécution est de l'un de ses élèves.

sance, et dans des circonstances qui méritent d'être rapportées.

Depuis quelques années, les idées de la réforme avaient fait de grands progrès en Italie. Dans les États vénitiens, à Modène, à Bologne, ces progrès avaient été si rapides que Paul III s'en était vivement ému. La petite cour presque française de Ferrare était devenue une sorte de lieu d'asile pour les protestants fugitifs. Calvin lui-même y passa quelques mois. Madame de Soubise, qui avait été gouvernante de la duchesse, et son fils Jean de Parthenai y séjournaient. La duchesse Renée, qui devait se déclarer si hardiment plus tard, accueillait déjà avec sympathie les idées nouvelles, et la cour la plus aimable et la plus lettrée de l'Italie fut bientôt un foyer d'hérésie qui attira la rude sollicitude du pouvoir papal.

A Naples, l'Espagnol Valdez, que Charles-Quint avait anobli pour ses services militaires et qu'il avait chargé de plusieurs missions diplomatiques en Allemagne, en avait rapporté la doctrine de Luther. Il était instruit, d'une conversation séduisante, et il devint bientôt le centre d'une association, composée d'abord d'un petit nombre de personnes appartenant aux classes élevées. Parmi ces personnes se trouvaient quelques femmes, et entre autres, d'après l'historien Giannone[1], Vittoria Colonna elle-même. « Le poison, dit-il, avait pénétré non-seulement dans le cœur de quelques nobles, mais il avait même atteint les femmes. On pensait, d'après l'intimité qui régnait entre elles et Valdez, que la très-célèbre Vittoria Colonna, veuve du

1. Giannone, *Storia civile del regno di Napoli*, liv. XXXII; Harford, *Life of Michael Angelo*, II, p. 115 et suiv.

marquis de Pescara, et Giulia Gonzaga avaient été souillées par ses erreurs. » Le poëte latin Marco Flaminio, l'un des amis les plus intimes de Vittoria, Giovanni Caserta et le marquis de Vico faisaient partie de cette association naissante. Les nouvelles doctrines ne tardèrent pas à sortir de ce cercle étroit et à se répandre dans le public. Le capucin Bernard Ochino vint à Naples en 1536. Il partageait les idées de Valdez. Sa réputation d'ascétisme aussi bien que son éloquence lui attiraient un auditoire immense. Il prêcha le carême dans l'église de Saint-Jean. La population entière de Naples s'y porta. Charles-Quint vint l'entendre et dit : « Cet homme prêche avec un feu et une piété à faire pleurer des pierres. » D'autres prédicateurs se joignirent à lui, et l'émotion devint si générale qu'on dut aviser. On prit les mesures les plus sévères pour arrêter ce mouvement : deux des principaux hérétiques furent décapités sur la place du Marché et brûlés.

Je ne pense pourtant pas qu'on ait eu raison de conclure de ces faits que Vittoria et par suite Michel-Ange aient plus ou moins secrètement abandonné l'Église et embrassé la Réforme. Leurs poésies religieuses ne gardent, il est vrai, presque aucune trace de la légende catholique. Le christianisme s'y trouve dans toute sa simplicité, ramené à ses dogmes fondamentaux et primitifs. Les idées de l'impuissance de l'homme à faire le bien, de la justification par la foi, du Christ médiateur, sur lesquelles les réformateurs insistaient particulièrement, s'y rencontrent à chaque ligne; mais ces idées appartiennent à saint Augustin aussi bien qu'à Luther ou à Calvin. Jusqu'au concile de Trente, ces retours à la pureté de la doctrine an-

tique étaient d'ailleurs fréquents; une plus grande liberté les rendait possibles, et ces essais de réforme intérieure n'entraînaient pas une révolte ouverte contre la papauté. En présence des désordres croissants de l'Église, une foule d'esprits religieux s'étaient retournés vers le christianisme primitif, et cherchaient dans ses livres sacrés le sens vrai de dogmes qui étaient devenus méconnaissables en s'éloignant de leur source. Valdez, Ochino et leurs disciples, au moins à ce premier moment, ne voulaient pas se séparer de l'Église. Vittoria ne semble pas être allée plus loin qu'eux. Je n'en veux pour preuve que ses longues et intimes relations avec les cardinaux Pole et Contarini, qui furent, il est vrai, accusés d'hérésie, mais qui ne rompirent pas avec le catholicisme, et sa propre retraite dans un couvent de Viterbe.

Vittoria partit pour Ferrare, avec l'intention de s'y établir, à la fin de 1536. Elle passa par Rome, s'y arrêta quelques jours avec sa belle-sœur Jeanne d'Aragon, et y reçut la visite de Charles-Quint. A Ferrare, Renée la reçut avec toutes les distinctions et l'amitié dues à la célébrité du poëte, aux vertus de la femme et à une évidente conformité de sentiments. C'est peut-être pendant les deux années tranquilles qu'elle passa à la cour de Ferrare, au milieu d'amis selon son cœur, qu'elle écrivit l'un de ses plus beaux sonnets, où l'on n'entend plus qu'un écho affaibli des derniers combats d'un esprit déjà pacifié :

« Si j'avais vaincu avec des armes célestes mes sens, ma raison, moi-même, je m'élèverais par mon esprit au-dessus et bien loin du monde et de cet éclat trompeur qui l'embellit.

« Alors ma pensée, portée sur les ailes de la foi et soutenue par l'infaillible espérance, n'apercevrait plus cette vallée de misère.

« Mon regard, il est vrai, est toujours fixé vers le but sublime où je dois tendre; mais mon vol n'est pas encore direct comme je le désire.

« Je ne vois que l'aurore et les premiers rayons de soleil, et je ne puis pénétrer jusque dans cette demeure divine où se cache la lumière véritable. »

Accoutumée au doux climat de Naples et d'Ischia, Vittoria ne put supporter longtemps l'âpreté de celui de Ferrare. Sa santé était gravement atteinte. Elle dut renoncer à un séjour qui lui plaisait, ainsi qu'au projet qu'elle avait formé de visiter la Terre-Sainte. Elle revint à Rome en 1538. On suppose que ses premières relations avec Michel-Ange datent de cette époque, et que ce fut dans la première effusion de sa reconnaissante affection qu'il lui écrivit :

« Je vais d'un pas incertain à la recherche de la vérité; mon cœur, flottant sans cesse entre le vice et la vertu, souffre, et se sent défaillir comme un voyageur fatigué qui s'égare dans les ténèbres.

« Ah! devenez mon conseil; vos avis me seront sacrés; éclairez mes doutes, enseignez-moi, au milieu de mes hésitations, comment mon âme privée de lumière pourra résister, même au terme de la carrière, aux entraînements de la passion; dictez-moi vous-même ma conduite, vous qui avez su par de si doux chemins me diriger vers le ciel[1]. »

Ce premier séjour de Vittoria à Rome ne fut pas de

1. *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, Madrigal 57.

longue durée. Dès 1541, son frère Ascanio Colonna avait, à propos d'un impôt sur le sel, fomenté une insurrection et pris les armes contre Paul III. Affligée et de plus en plus lassée du monde, la marquise se retira d'abord à Orvieto, puis au couvent de Sainte-Catherine, à Viterbe, où elle retrouva son savant et pieux ami le cardinal Pole. Elle partageait son temps entre cette retraite et Rome, où elle s'établit tout à fait dans les dernières années de sa vie. Elle y avait fondé une maison de refuge pour les jeunes filles pauvres, et consacrait à l'étude et à Michel-Ange le temps que lui laissaient les œuvres utiles. Pendant longtemps, on a manqué de détails sur la fin de sa vie ; mais la découverte d'un manuscrit, faite il y a quelques années par M. Raczynski dans une bibliothèque de Lisbonne, permet de combler en partie cette lacune en nous introduisant dans la vie journalière de Michel-Ange et de Vittoria, et en jetant quelque lumière sur les pensées qui occupaient ces grands esprits et sur leurs opinions.

Maître François de Hollande, architecte et enlumineur, avait été envoyé en Italie par le gouvernement portugais pour y étudier les arts ; il écrivit la relation de son voyage, retrouvée par M. Raczynski, en 1549, peu de temps probablement après son retour à Lisbonne. Cette relation, assez diffuse, paraît authentique. Elle contient quelques passages trop caractéristiques sur Michel-Ange et Vittoria pour qu'on ne les cite pas textuellement[1].

1. *Les Arts en Portugal*, par le comte Raczynski. Paris, Renouard, 1846. *Dialogue sur la Peinture dans la ville de Rome*, par François de Hollande. — François de Hollande est né en 1517 ou 1519, et mort en 1584.

« Dans le nombre des jours que je passai ainsi dans cette capitale (Rome), dit maître François, il y en eut un, ce fut un dimanche, où j'allai voir, selon mon habitude, messire Lactance Tolomée, qui m'avait procuré l'amitié de Michel-Ange par l'entremise de messire Blosio, secrétaire du pape. Ce messire Lactance était un grave personnage, respectable autant par la noblesse de ses sentiments et de sa naissance (car il était neveu du cardinal de Senna) que par son âge et par ses mœurs. On me dit chez lui qu'il avait laissé commission de me faire savoir qu'il se trouvait à Monte Cavallo dans l'église de Saint-Silvestre avec madame la marquise de Pescara, pour entendre une lecture des épîtres de saint Paul; je me transportai donc à Monte Cavallo. Or madame Vittoria Colonna, marquise de Pescara, sœur du seigneur Ascanio Colonna, est une des plus illustres et des plus célèbres dames qu'il y ait en Italie et en Europe, c'est-à-dire dans le monde. Chaste et belle, instruite en latinité et spirituelle, elle possède toutes les qualités qu'on peut louer chez une femme. Depuis la mort de son illustre mari, elle mène une vie modeste et retirée; rassasiée de l'éclat et de la grandeur de son état passé, elle ne chérit maintenant que Jésus-Christ et les bonnes études, faisant beaucoup de bien à des femmes pauvres et donnant l'exemple d'une véritable piété catholique...

«... M'ayant fait asseoir, et la lecture se trouvant terminée, elle se tourna vers moi et dit : « Il faut savoir donner à qui sait être reconnaissant, d'autant plus que j'aurai une part aussi grande après avoir donné que François de Hollande après avoir reçu.

Holà! un tel, va chez Michel-Ange, dis-lui que moi et messire Lactance nous sommes dans cette chapelle bien fraîche et que l'église est fermée et agréable. Demande-lui s'il veut bien venir perdre une partie de la journée avec nous, pour que nous ayons l'avantage de la gagner avec lui; mais ne lui dis pas que François de Hollande l'Espagnol est ici.»

« Après quelques instants de silence, nous entendîmes frapper à la porte. Chacun eut la crainte de ne pas voir arriver Michel-Ange, qui habitait au pied du Monte Cavallo; mais, à mon grand contentement, le hasard fit qu'on le rencontra près de Saint-Silvestre, allant vers les Thermes. Il venait par la via Esquilina, causant avec son broyeur de couleurs Urbino; il se trouva donc si bien retenu qu'il ne put nous échapper. C'était lui qui frappait à la porte.

« La marquise se leva pour le recevoir, et resta debout assez longtemps avant de le faire asseoir entre elle et messire Lactance; moi, je m'assis un peu à l'écart. Après un court silence, la marquise, suivant sa coutume d'ennoblir toujours ceux à qui elle parlait ainsi que les lieux où elle se trouvait, commença avec un art que je ne pourrais décrire ni imiter, et parla de choses et d'autres avec beaucoup d'esprit et de grâce, sans jamais toucher le sujet de la peinture, pour mieux s'assurer du grand peintre. On voyait la marquise se conduire comme celui qui veut s'emparer d'une place inexpugnable par ruse et par tactique, et le peintre se tenir sur ses gardes, vigilant comme s'il eût été l'assiégé... « C'est un fait bien connu, dit-elle enfin, qu'on sera battu complétement toutes les fois qu'on essayera d'attaquer Michel-Ange sur son terrain,

qui est celui de l'esprit et de la finesse. Aussi vous verrez, messire Lactance, qu'il faudra lui parler brefs, procès ou peinture, pour avoir l'avantage sur lui et pour le réduire au silence... Vous avez le mérite de vous montrer libéral avec sagesse, et non pas prodigue avec ignorance; c'est pourquoi vos amis placent votre caractère au-dessus de vos ouvrages, et les personnes qui ne vous connaissent pas estiment de vous ce qu'il y a de moins parfait, c'est-à-dire les ouvrages de vos mains. Pour moi, certes, je ne vous considère pas comme moins digne d'éloges pour la manière dont vous savez vous isoler, fuir nos inutiles conversations et refuser de peindre pour tous les princes qui vous le demandent...

« — Madame, dit Michel-Ange, peut-être m'accordez-vous plus que je ne mérite; mais, puisque vous m'y faites penser, permettez-moi de vous porter mes plaintes contre une partie du public, en mon nom et en celui de quelques peintres de mon caractère. Des mille faussetés répandues contre les peintres célèbres, la plus accréditée est celle qui les représente comme des gens bizarres et d'un abord difficile et insupportable, tandis qu'ils sont de nature fort humaine. Partant, les sots, je ne dis pas les gens raisonnables, les tiennent pour fantasques et capricieux, ce qui s'accorde difficilement avec le caractère d'un peintre... Les oisifs ont tort d'exiger qu'un artiste absorbé par ses travaux se mette en frais de compliments pour leur être agréable, car bien peu de gens s'occupent de leur métier en conscience, et certes ceux-là ne font pas leur devoir qui accusent l'honnête homme désireux de remplir soigneusement le sien... Je puis assu-

rer à votre excellence que même Sa Sainteté me cause quelquefois ennui et chagrin en me demandant pourquoi je ne me laisse pas voir plus souvent, car lorsqu'il s'agit de peu, je pense lui être plus utile et mieux la servir en restant chez moi qu'en me rendant auprès d'elle. Alors je dis à Sa Sainteté que j'aime mieux travailler pour elle à ma façon que de rester un jour entier en sa présence, comme font tant d'autres.

« Heureux Michel-Ange! m'écriai-je à ces mots, parmi tous les princes il n'y a que les papes qui sachent pardonner un tel péché.

« — Ce sont précisément des péchés de cette sorte que les rois devraient pardonner, » dit-il. Puis il ajouta : « Je vous dirai même que les occupations dont je suis chargé m'ont donné une telle liberté, que, tout en causant avec le pape, il m'arrive, sans y réfléchir, de placer ce chapeau de feutre sur ma tête, et de parler très-librement à Sa Sainteté. Cependant elle ne me fait point mourir pour cela; au contraire, elle me laisse jouir de la vie, et, comme je vous le dis, c'est dans ces moments-là que mon esprit est le plus occupé de ses intérêts.

« ... J'ose l'affirmer, l'artiste qui s'applique plutôt à satisfaire les ignorants qu'à sa profession, celui qui n'a dans sa personne rien de singulier, de bizarre, ou du moins qu'on appellera ainsi, ne pourra jamais être un homme supérieur. Pour les esprits lourds et vulgaires, on les trouve, sans qu'il soit besoin de lanternes, sur les places publiques du monde entier. »

Mais Vittoria veut en venir à ses fins et faire parler Michel-Ange sur la peinture.

9

« Demanderais-je à Michel-Ange, dit-elle à Lactance, qu'il éclaircisse mes doutes sur la peinture? Car pour me prouver maintenant que les grands hommes sont raisonnables et non bizarres, il ne fera point, j'espère, un de ces coups de tête dont il a l'habitude.

« — Que Votre Excellence, répondit Michel-Ange me demande quelque chose qui soit digne de lui être offert, elle sera obéie. »

La marquise, souriant, continua : « Je désire beaucoup savoir ce que vous pensez de la peinture de Flandre, car elle me semble plus dévote que la manière italienne.

« — La peinture flamande, dit Michel-Ange, plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie. Celle-ci ne lui fera jamais verser une larme, celle de Flandre lui en fera répandre abondamment, et ce résultat sera dû non pas à la vigueur ou au mérite de cette peinture, mais tout simplement à la sensibilité de ce dévot. La peinture flamande semblera belle aux femmes, surtout aux âgées ou aux très-jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable harmonie. En Flandre, on peint de préférence, pour tromper la vue extérieure, ou des objets qui vous charment ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal, tels que des saints et des prophètes. D'ordinaire ce sont des chiffons, des masures, des champs très-verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts, ce que l'on appelle paysages, avec beaucoup de figures par-ci par-là. Quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison, ni art; point de proportion, point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur.

Enfin cette peinture est sans corps et sans vigueur, et pourtant on peint plus mal ailleurs qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise; mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait pour son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. C'est seulement aux œuvres qui se font en Italie qu'on peut donner le nom de vraie peinture, et c'est pour cela que la bonne peinture est appelée italienne... La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, car chez les sages rien n'élève plus l'âme et ne la porte mieux à la dévotion que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui : or la bonne peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie, et il n'y a qu'une intelligence très-vive qui en puisse sentir la difficulté; c'est pourquoi elle est si rare que peu de gens y peuvent atteindre et savent la produire. »

Puis il reprend longuement cette idée que ce n'est qu'en Italie qu'il est possible de faire de la bonne peinture. Cela est si vrai, dit-il, « que si même Albert Dürer, homme délicat et habile dans sa manière, voulant me tromper, moi, ou François de Hollande, essayait de contrefaire et d'imiter un ouvrage pour le faire paraître d'Italie, eh bien ! il aurait produit une bonne, une médiocre ou une mauvaise peinture; mais je vous réponds que je connaîtrais bien vite que cet ouvrage n'est ni fait en Italie ni fait par un Italien. » Vittoria prend à son tour la parole :

« Quel homme vertueux et sage, dit-elle (à moins qu'il ne vive dans la sainteté), n'accordera toute sa

vénération aux contemplations spirituelles et dévotes de la sainte peinture ? Le temps manquerait, je crois, plutôt que la matière pour les louanges de cette vertu. Elle rappelle la gaieté chez le mélancolique, la connaissance de la misère humaine chez le dissipé et chez l'exalté ; elle réveille la componction chez l'obstiné, guide le mondain à la pénitence, le contemplatif à la méditation, à la crainte ou au repentir. Elle nous représente les tourments de l'enfer et, autant qu'il est possible, la gloire et la paix des bienheureux et l'incompréhensible image du Seigneur Dieu. Elle nous fait voir bien mieux que tout autre moyen la modestie des saints, la constance des martyrs, la pureté des vierges, la beauté des anges, l'amour et la charité dont brûlent les séraphins. Elle élève et transporte notre esprit et notre âme au delà des étoiles, et nous fait contempler l'éternel empire. Elle nous rend présents les hommes célèbres qui depuis longtemps n'existent plus, et dont les ossements mêmes ont disparu de la surface de la terre. Elle nous invite à les imiter dans leurs hauts faits... Elle exprime clairement ce qui sans elle serait aussi long à décrire que difficile à comprendre. Et cet art si noble ne s'arrête point là : si nous désirons voir et connaître l'homme que ses actions ont rendu célèbre, elle nous en montre l'image. Elle nous présente celle de la beauté, dont une grande distance nous sépare, chose que Pline tient pour très-importante. La veuve affligée retrouve des consolations dans la vue journalière de l'image de son mari, les jeunes orphelins sont satisfaits, une fois devenus hommes, de reconnaître les traits d'un père chéri. »

« La marquise s'étant arrêtée, émue presque jus-

qu'aux larmes, messire Lactance, pour dissiper son émotion et ses souvenirs, poursuivit le discours... »

Les conversations continuaient ainsi après l'office de dimanche en dimanche, et Michel-Ange finit par faire rentrer dans la peinture jusqu'aux mathématiques et à la science des fortifications. Il rappelle même à ce propos de quel secours lui fut son art pour la défense de Florence. Buonarroti était de son temps. Si grands qu'ils fussent par leurs œuvres et par leurs actions, les hommes du XVI[e] siècle raisonnaient sans doute moins bien que nous, et la pensée qui dominait leur vie s'emparait d'eux à tel point que c'est à travers elle qu'ils voyaient toute chose.

Michel-Ange ne devait pas jouir longtemps de la société de sa noble amie. Vittoria tomba malade au commencement de 1547. On la transporta chez sa parente Giulia Colonna. Son état devint rapidement très-grave, et elle succomba à la fin de février de la même année. Michel-Ange la vit mourir. « Il était fou de douleur, » dit Condivi. Morte, il avait baisé sa main, et regrettait amèrement plus tard de n'avoir pas osé l'embrasser sur le front.

Le cœur ardent et pieux de Vittoria se montre tout entier dans ce beau sonnet :

« Je voudrais, Jésus, que ta voix puissante résonnât toujours dans mon âme, que mes paroles montrassent ma foi vivante et l'ardeur de mon espérance.

« L'âme élue qui sent en elle les semences du brûlant amour céleste te voit, t'entend, te comprend, Jésus, dont la vertu illumine, enflamme, purifie l'âme.

« L'habitude de t'invoquer nous unit tellement à toi que tu deviens notre immortel aliment.

« Et quand vient le dernier et cruel combat contre l'ennemi ancien, le cœur qui te connaît depuis longtemps t'appelle de lui-même [1]. »

VI

Michel-Ange survécut seize ans à Vittoria. Occupé successivement par les papes Jules III, Paul IV et Pie IV aux travaux de la villa Giulia, des fortifications et de plusieurs des portes de Rome, à la construction de ponts, d'églises, de monuments funèbres, sa préoccupation dominante et presque unique était cependant pour Saint-Pierre [2], qu'il voulait terminer avant de mourir. La vieillesse l'atteignit sans l'abattre, et il resta actif et debout jusqu'aux dernières limites de l'âge humain. Les années n'affaiblirent pas plus sa pensée que son corps, et c'est à quatre-vingts ans passés qu'il fit la plupart des calculs pour la coupole de Saint-Pierre et le beau modèle qui est conservé dans la salle de Saint-Grégoire, au-dessus de la chapelle Clémentine. Ses opinions ne paraissent pas s'être démenties davantage. Après avoir obstinément résisté aux prévenances si amicales et si flatteuses que le duc Cosme lui prodi-

1. Vittoria Colonna, *Rime spirituale*, sonnet 29.

2. On lui disait qu'en construisant Saint-Pierre il aurait l'occasion de surpasser le Dôme de Brunelleschi Il répondit :

Io farò la sua sorella
Più grande già, ma non più bella.

guait, il semble, il est vrai, qu'il lui ait, tout à la fin de sa vie, pardonné d'être le dominateur de sa patrie ; mais bien qu'il eût formé à plusieurs reprises et très-sérieusement le projet de retourner à Florence pour y mourir, il s'excusa toujours auprès du duc, tantôt sur son grand âge, tantôt sur ses travaux, et l'on peut croire que les rancunes du vieux républicain vaincu l'affermirent dans sa détermination de ne point quitter Rome. Les progrès croissants de la décadence et les premiers excès de ses disciples n'ébranlèrent point ses idées sur l'art. On sait avec quelle admiration et quelle sévérité il parla de Titien après être allé le voir au Belvédère avec Vasari. Pendant ces longues années déclinantes qui voient les sources de la vie se tarir de jour en jour, et l'enthousiasme, cette ivresse providentielle qui rend tout facile à la jeunesse, s'affaiblir et s'éteindre, il garda le silence sur ses plus intimes sentiments : il n'a rien témoigné de ce qu'il souffrait d'une solitude peuplée naguère des imaginations de son génie, remplie hier encore d'une affection ardente et sacrée, mais devenue par la mort de Vittoria plus vide et plus morne que jamais. Il disait de lui-même avec fierté : « Pour moi, dans mes chagrins, j'ai du moins ce contentement que personne ne lit sur mon visage ni mes ennuis ni mes désirs. Je ne crains pas plus l'envie que je ne cherche les honneurs et les louanges du monde, de ce monde aveugle et trompeur qui ne protége que ceux qui le payent le plus d'ingratitude, et je marche dans des routes solitaires [1]. »

A bien des égards cependant, sous l'influence de

1. *Rime di Michelagnolo Buonarroti*, Madrigal 27.

Vittoria, l'âpreté de son caractère s'était adoucie. Dans ses dernières années, il se plaisait à rendre justice à Bramante, qu'il avait jadis accusé avec trop d'amertume. « On ne peut refuser à Bramante, écrivait-il, d'avoir été un aussi grand architecte qu'aucun de ceux qui aient paru depuis les anciens jusqu'à nos jours. Il posa les premiers fondements de Saint-Pierre. Son plan, clair, simple, lumineux, ne devait nuire en rien à aucun des détails de ce vaste monument. Sa conception fut regardée comme une belle chose, et elle doit l'être encore, en sorte que quiconque s'est éloigné de l'ordonnance de Bramante s'est éloigné de la vérité[1]. » Et Vittoria pouvait louer devant lui, sans le blesser, Raphaël, qu'il avait soupçonné, non sans vraisemblance, d'avoir trempé dans les intrigues relatives à la Sixtine. « Raphaël d'Urbin a peint à Rome un chef-d'œuvre de l'art, qui serait à juste titre le premier, si l'autre (la Sixtine) n'existait pas. C'est une salle et deux chambres et les loges dans le palais appartenant à l'église de Saint-Pierre[2]. » D'ailleurs, malgré ses griefs, il avait de tout temps rendu justice à son jeune rival. « Il donnait volontiers des louanges à tous, dit Condivi, même à Raphaël, avec qui il avait cependant eu quelques contestations. » Et Bocchi raconte qu'après avoir reçu cinq cents écus à-compte sur ses *Sybilles* de la *Pace*, Raphaël réclamant d'Agostino Chigi le surplus de la somme qu'il pensait lui être due,

1. Lettre à messer Bartolommeo. Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, n° 9, p. 40.

2. Raczynski, *les Arts en Portugal. Manuscrit de François de Hollande.*

celui-ci fit quelques difficultés : Michel-Ange fut nommé arbitre, et, rempli d'admiration, il répondit que chaque tête valait cent écus[1].

Son caractère néanmoins reprenait toute sa rudesse dès qu'il s'agissait de Saint-Pierre. « Toutes les saletés des *san-gallistes*[2] révoltaient, dit Vasari, la probité de Michel-Ange, qui, avant d'accepter le titre d'architecte, dit un jour hautement aux agents de la fabrique qu'il leur conseillait de réunir tous leurs efforts pour l'exclure de cette place, parce que le premier usage qu'il ferait de son pouvoir serait de les chasser. » La cabale fut un moment sur le point de l'emporter. On prétendait que l'église manquerait de jour. Jules III assembla le conseil. Michel-Ange répondit victorieusement à toutes les critiques de ses ennemis, puis, interpellant le cardinal Marcello qui l'irritait par ses observations : « Je ne suis et n'entends pas être obligé de dire à Votre Seigneurie plus qu'à tout autre ce que je dois ou veux faire. Votre office est de donner l'argent et d'écarter les fripons ; quant à la bâtisse, c'est mon affaire ! » Puis se tournant vers le pape : « Vous voyez, Saint-Père, ce que je gagne. Si les fatigues que j'endure ne sont d'aucune utilité pour mon âme, je perds mon temps et mon travail. » Le pape qui le chérissait lui répondit en lui mettant les mains sur les épaules. « Vous faites beaucoup pour votre âme et pour votre corps. » A la même époque Michel-Ange écrivait à Vasari qui le pressait de venir à Florence :

1. Bocchi. *Le Bellezze della città di Firenze*, 1677, p. 227.

2. Élèves et partisans d'Antoine San Gallo, qui firent pendant plusieurs années une guerre très-vive et peu loyale à Michel-Ange.

« En quittant Rome, je causerais la ruine de la fabrique de Saint-Pierre, et ce serait à moi une grande honte et une faute impardonnable. Lorsque ce grand édifice sera arrivé au point qu'on n'y pourra plus rien changer, j'espère pouvoir me rendre à vos désirs : c'est déjà peut-être une erreur que de faire tant tarder certains intrigants qui attendent mon départ avec impatience [1]. » Sous Pie IV, les intrigues redoublèrent. Michel-Ange avait quatre-vingt-sept ans. Ses ennemis asssuraient qu'il radotait et menait tout au plus mal. Il paraît avoir eu un moment de découragement, car il écrit en 1560 au cardinal de Carpi. « Votre Seigneurie doit avoir assuré à M. Dandini que la construction de Saint-Pierre allait aussi mal que possible, cela m'a beaucoup affligé parce que ce n'est pas la vérité. Si je ne me trompe grossièrement, je crois pouvoir affirmer, au contraire, qu'elle ne saurait être en meilleur état. Mais comme il est vrai que mon propre intérêt et ma vieillesse peuvent facilement m'en faire accroire et porter, contre mon intention, préjudice à cette construction, j'entends, aussitôt que je le pourrai, demander à Sa Sainteté la permission de me retirer. Je supplie même Votre Excellence, afin de gagner du temps, de vouloir bien me débarrasser sur-le-champ de ces soins trop pénibles, auxquels je me livre gratuitement depuis dix ans d'après l'ordre de plusieurs papes [2]. » Plus tard il se ravisa et peu de semaines avant sa mort il répondit à ses détracteurs par le beau modèle de la coupole qui complétait celui de la nef exécuté dès 1546. La croix grecque du projet primitif

1. Vasari, XII, p. 250.
2. Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, n° IX, p. 40.

changée en croix latine par Raphaël, rétablie par Baldassarre Peruzzi, abandonnée de nouveau par Antonio San Gallo, avait été reprise par Michel-Ange. Les architectes qui lui succédèrent suivirent fidèlement ses plans jusqu'au commencement du XVII[e] siècle. Mais à cette époque, sous le pontificat de Paul V, Carlo Maderno, chargé de terminer Saint-Pierre, eut la malheureuse idée d'allonger la partie antérieure de la nef, sans remarquer qu'en changeant la croix grecque en croix latine il diminuait l'effet de la coupole, dénaturait l'édifice tout entier, et qu'en y ajoutant l'absurde façade qui existe aujourd'hui, il ôtait à une église le caractère religieux qui doit avant tout la distinguer.

Cependant, si Michel-Ange supportait vaillamment les tracasseries incessantes des *san-gallistes,* l'inévitable influence de l'âge l'assombrissait. Jules III ayant un soir chargé Vasari d'aller lui demander un dessin, celui-ci le trouva seul dans son atelier, travaillant à la lueur d'une petite lanterne à sa *Déposition de croix* de Florence [1]. Tout en causant de choses et d'autres, Vasari jeta les yeux sur une des jambes du Christ qu'il voulait changer. Michel-Ange laissa tomber exprès sa lanterne pour qu'il ne vît pas son travail, et pendant qu'il appelait Urbino pour la rallumer, il sortit de l'atelier en disant : « Ah! je suis si vieux que la mort

1. Jules III avait une affection toute particulière pour Michel-Ange. Il mettait une grande réserve à le faire travailler, de peur de le fatiguer. Il disait qu'il donnerait volontiers des années de sa propre vie pour les ajouter à celles de ce grand homme. C'est lui qui demanda à Condivi d'écrire la vie de Michel-Ange. (Vasari, XII, p. 270; note.)

me tire souvent par l'habit pour que j'aille avec elle ! Mon corps tombera quelque jour comme cette lanterne, et ma vie s'éteindra comme elle. » Une autre fois, Vasari lui écrit que son neveu Lionardo vient d'avoir un fils qui perpétuera le nom des Buonarroti. Michel-Ange lui répond :

« Giorgio, mon cher ami, j'ai pris un très-grand plaisir à lire votre lettre, ayant vu que vous vous souveniez du pauvre vieillard ; vous avez assisté à la fête qu'on a donnée pour la naissance d'un nouveau Buonarroti. Je vous remercie de ces détails autant qu'il est en mon pouvoir ; mais une telle pompe me déplaît, parce que l'homme ne doit pas rire lorsque tout le monde pleure. Il me semble que Lionardo ne devait pas faire tant de réjouissances pour un enfant qui vient de naître. On doit conserver cette allégresse pour la mort de celui qui a bien vécu. »

Vers 1556, un coup des plus cruels vint le frapper. Son fidèle Urbino mourut. Il l'avait avec lui depuis le siége de Florence. C'était plus qu'un serviteur, c'était un ami de tous les jours et de tous les instants. C'est à lui qu'il avait fait un jour cette brusque question : « Si je venais à mourir, que ferais-tu ? — Je serais obligé de servir un autre maître. — Oh ! mon pauvre Urbino, je veux t'empêcher d'être malheureux, » et il lui donna à l'instant 2,000 écus. « Il l'aima, dit Vasari, jusqu'à le servir pendant sa maladie et à le garder la nuit. » Ayant appris la perte qu'il venait de faire, Vasari, alors à Florence, lui écrivit pour le consoler, et il reçut cette touchante réponse :

« Messer Giorgio, mon cher ami, j'écrirai mal ; cependant il faut que je vous dise quelque chose en

réponse à votre lettre. Vous savez comment Urbino est mort; ç'a été pour moi une très-grande faveur de Dieu, et un chagrin bien cruel. Je dis que ce fut une faveur de Dieu, parce qu'Urbino, après avoir été le soutien de ma vie, m'a appris non-seulement à mourir sans regrets, mais même à désirer la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillesse, et il m'échappe en ne me laissant que l'espérance de le revoir dans le paradis. J'ai un gage de son bonheur dans la manière dont il est mort. Il ne regrettait pas la vie, il s'affligeait seulement en pensant qu'il me laissait, accablé de maux, au milieu de ce monde trompeur et méchant. Il est vrai que la majeure partie de moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste n'est plus que misères et que peines. Je me recommande à vous. »

Il écrivit vers la même époque à Cornelia, veuve d'Urbino :

« Je me doutais que tu étais fâchée contre moi, mais sans pouvoir m'en expliquer la raison. D'après ta dernière lettre, je crois la comprendre. Lorsque tu m'envoyas les fromages, tu m'écrivis que tu voulais me donner encore d'autres choses, mais que les mouchoirs de poche n'étaient pas achevés. Afin que tu ne fisses pas tant de dépenses pour moi, je te répondis de ne plus rien m'envoyer, et au contraire de me demander quelque chose que j'aurais le plus grand plaisir à faire pour toi, car tu sais de la manière la plus certaine quel amour je porte encore à Urbino, quoiqu'il soit mort, et quel intérêt j'ai pour tout ce

qui concerne ses affaires. Quant à aller chez toi voir les enfants ou à faire venir ici le petit Michel-Ange[1], je dois te dire dans quelle position je me trouve. Il ne serait pas bien avisé d'envoyer ici Michel-Ange, car je vis sans femme et sans établissement convenable ; l'enfant est encore d'une âge trop tendre et il pourrait lui arriver des accidents qui m'affligeraient beaucoup. De plus, depuis un mois le duc de Florence me fait les offres les plus brillantes et les plus pressantes pour que je retourne à Florence. Je lui ai demandé du temps afin de mettre ordre à mes affaires, et de pouvoir laisser en bon point la fabrique de Saint-Pierre, de sorte que je pense rester ici tout l'été, et mes affaires terminées ainsi que les vôtres qui regardent le mont-de-piété, j'irai au printemps pour toujours à Florence, parce que je suis vieux et que je n'aurai plus le temps de retourner à Rome. Je passerai chez toi, et si tu veux me donner Michel-Ange, je le garderai avec moi à Florence avec plus d'affection que les enfants de Léonard, mon neveu, et je lui enseignerai ce que je sais et ce que son père voulait que je lui apprisse[2]. »

Vasari le pressait de plus en plus d'abandonner les constructions de Saint-Pierre et de venir le rejoindre à Florence. Il lui répondit qu'il était arrivé à la fin de sa carrière, « qu'il n'avait plus aucune idée qui ne fût empreinte de la mort[3]. » Et dans sa lettre, parmi d'autres sonnets, se trouvait celui-ci :

« Porté sur une barque fragile, au milieu d'une mer orageuse, j'arrive au port commun, où tout homme

1. Fils d'Urbino, et filleul de Michel-Ange.
2. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 13, p. 13.
3. Michel-Ange avait alors quatre-vingt-quatre ans.

vient rendre compte du bien et du mal qu'il a faits.

« Maintenant je reconnais combien mon âme fut sujette à l'erreur en faisant de l'art son idole et son souverain maître.

« Pensers amoureux, imaginations vaines et douces, que deviendrez-vous maintenant que je m'approche de deux morts, l'une certaine, l'autre menaçante?

« Ni la peinture ni la sculpture ne peuvent suffire pour calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô Dieu, qui as ouvert pour nous tes bras sur la croix! »

Un de ses derniers ouvrages fut pour ses compatriotes. Les Florentins voulaient reprendre les travaux de leur église de San Giovanni de' Fiorentini. Ils demandèrent à Michel-Ange, en 1559, de leur faire un projet pour ce monument. Celui-ci en fit cinq. Le conseil de la fabrique choisit le plus riche, et Michel-Ange l'ayant appris, dit naïvement: « S'ils l'exécutent ils auront un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais [1]. »

En 1562, la santé de Michel-Ange commença visiblement à décliner. Vasari s'inquiéta et engagea le duc Cosme à demander au pape de faire inventorier et mettre en sûreté les cartons, les modèles, les projets, les dessins de Michel-Ange. Il en avait déjà brûlé une partie, et on voulait sauver au moins ce qui était relatif à la sacristie, à la façade et à la bibliothèque de Saint-Laurent, ainsi que les plans préparés pour les constructions de Saint-Pierre. Son neveu avait été prévenu. Il devait arriver à Rome vers le carême. Michel-Ange fut pris d'une fièvre légère, il prévoyait sa fin et

1. Gaye, *Carteggio*, III, p. 16 à 25.

pria qu'on écrivît à Lionardo de se hâter; mais sa maladie fit des progrès rapides. En présence de son médecin Donati, de Daniel de Volterre et de quelques autres de ses amis, il dicta ce bref testament : « Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, et mes biens à mes plus proches parents. » Il mourut le 17 février 1563, âgé de quatre-vingt-neuf ans moins quelques jours.

Aussitôt après sa mort, le pape fit déposer son corps à l'église de Santo Apostolo, en attendant qu'on lui eût élevé un tombeau à Saint-Pierre. Dès que Lionardo fut arrivé, les amis qui avaient assisté aux derniers moments de Michel-Ange lui apprirent que le moribond avait supplié qu'on transportât ses restes à Florence ; mais l'émotion de la population de Rome avait été telle lors du service célébré à Santo Apostolo, qu'on craignait qu'elle ne s'opposât à la translation du corps, de sorte que Lionardo fut réduit à l'enfermer dans une balle de laine et à le faire sortir secrètement de la ville.

A Florence, dès qu'on sut que le corps était arrivé, « tous les peintres, les sculpteurs, les architectes, dit Vasari, se rassemblèrent sans bruit autour de l'église de San Piero Maggiore. Ils avaient apporté un drap de velours brodé d'or, pour couvrir le cercueil et le brancard. A une heure de la nuit environ, les plus âgés et les plus distingués d'entre eux prirent des torches en main, tandis que les jeunes gens s'emparaient du brancard et s'estimaient fiers de porter le corps du plus grand artiste qui eût jamais existé. Beaucoup de personnes ayant remarqué ce rassemblement, toute la ville sut bientôt que le corps de Michel-Ange était arrivé et devait être porté à l'église de Santa Croce.

On avait agi cependant avec tout le secret possible, pour éviter le tumulte et la confusion. Mais la nouvelle passa de bouche en bouche, l'église fut envahie en un instant et les académiciens eurent beaucoup de peine à parvenir jusqu'à la chapelle. »

Les obsèques définitives furent cependant retardées jusqu'au mois de juillet suivant, afin d'achever les préparatifs immenses de ce deuil national. L'illustre Varchi fut chargé de prononcer l'oraison funèbre de Michel-Ange, dont le corps fut déposé dans Santa Croce à la place où il se trouve encore aujourd'hui. Le monument dessiné par Vasari fut exécuté par Batista Lorenzo.

Malgré des travers qu'on lui a reprochés, la violence de son caractère, son esprit irritable et sarcastique, son amour presque maladif de la solitude, Michel-Ange fut lié avec les hommes les plus distingués et les plus célèbres de son temps, sans compter les sept papes qui l'employèrent, et avec lesquels il vécut, en dépit de quelques orages, dans les plus familières et les plus honorables relations. Les cardinaux Pole, Bembo, Contarini, Hippolyte de Médicis, et tant d'autres, furent parmi ses plus intimes et ses plus constants amis. Quant à ses élèves, Sébastien del Piombo, Daniel de Volterre, le Rosso, le Pontormo, Vasari, on sait assez, par le témoignage de ce dernier, quelle ardeur il mettait à les protéger, avec quelle générosité il leur donnait non-seulement ses conseils, mais des projets, des dessins [1], et quelquefois les compositions entières de leurs tableaux.

1. Mariette possédait un très-beau dessin, la *Chute de Phaéton,*

Il paraît cependant avoir préféré à l'amitié des grands personnages celle des petites gens, dont les habitudes simples et la naïveté lui plaisaient. Il fut très-attaché non-seulement à son domestique Urbino, qu'il traitait comme un ami, mais au Topolino, son marbrier, dont il corrigeait avec le plus grand sérieux les informes ébauches, et au Menighella, « peintre médiocre du Valdarno, mais personnage très-plaisant, qui venait de temps en temps le prier de lui dessiner un saint Roch ou un saint Antoine, d'après lequel il peignait un tableau pour les campagnards. » Michel-Ange, qui se décidait avec peine à travailler pour les rois, abandonnait aussitôt son ouvrage pour composer des dessins naïfs qu'il accommodait au goût de son ami. Il fit entre autres choses pour le Menighella le modèle d'un *Christ en croix,* avec un creux pour mouler des épreuves en carton que le peintre allait vendre dans les campagnes, et Michel-Ange « se divertissait beaucoup des petites aventures qui arrivaient à l'artiste ambulant. » Bon et généreux, comblant ses élèves et ses amis, soulageant les malheureux, dotant de pauvres filles, enrichissant son neveu, à qui il ne donnait jamais moins de 3 à 4,000 écus à la fois, il était lui-même intraitable à l'égard des présents, « qu'il regarda toujours comme autant de liens incommodes et difficiles à rompre. » Il vivait assez

que Michel-Ange avait fait pour son ami Tommaso de' Cavalieri. Ce dessin portait ces mots écrits de la main de Michel-Ange : « Ser Tommaso, se questo schizzo non vi piace, dite lo a Urbino, à cio ch'io abbi tempo da averne facto un altro..., come vi promessi, e se vi piace, e vogliate ch'io lo finisca. » (Condivi, *Annotations de Mariette,* p. 76.)

chétivement et disait à ce propos à Condivi : « Quoique je sois riche, j'ai toujours vécu comme un pauvre homme. » Il se traitait avec dureté, jusqu'à porter dans sa vieillesse des guêtres de peau de chien sur ses jambes nues. Il admettait rarement un ami à sa table : quand il travaillait, il se contentait d'un morceau de pain, qu'il mangeait sans s'interrompre, et d'un peu de vin. C'est avec cette sobriété qu'il vécut jusqu'au moment où il commença les dernières peintures de la Sixtine. Alors déjà âgé, il s'accorda un repas frugal qu'il prenait à la fin de la journée.

Michel-Ange était d'une activité extraordinaire, mais il avait le travail inégal. Il restait quelquefois des mois entiers, absorbé et méditant, sans toucher ni ses brosses, ni ses ciseaux; puis, lorsqu'il avait trouvé sa composition, il se mettait à l'œuvre avec une sorte de furie. Il abandonnait souvent son travail au milieu de l'exécution, découragé et même désespéré, parce que, disait Vasari, « il avait une imagination si sublime, que souvent ses mains ne pouvaient exprimer ses grandes et terribles pensées. » D'ordinaire il jetait impétueusement sa première idée sur le papier, puis reprenait longuement chacune des parties et quelquefois l'ensemble, comme on le voit dans plusieurs de ses dessins, minutieusement achevés. Vasari assure qu'il dessinait souvent la même tête dix ou douze fois avant d'en être satisfait. Certaines de ses études sont exécutées d'une main tellement sûre, qu'il a pu s'en servir pour modeler, comme le prouvent les repères qu'on y remarque; mais en général il faisait de petites maquettes en cire dont plusieurs ont été conservées. Sans prendre très-exactement ses mesures, il attaquait

directement le marbre, ce qui lui causa plus d'un mécompte. Il dormait peu, et se relevait souvent la nuit pour travailler. Il avait imaginé de se mettre sur la tête une sorte de casque en carton renfermant une chandelle; le point qu'il voulait travailler se trouvait ainsi parfaitement éclairé, sans que ses mains fussent embarrassées[1].

Nous possédons plusieurs portraits de Michel-Ange[2]. Les renseignements minutieux, et qui paraîtraient puérils, s'il s'agissait de tout autre, que nous fournissent ses biographes, permettent de se le représenter

1. Vasari écrit à ce propos : « J'avais remarqué qu'il ne se servait pas de bougies, mais de chandelles de suif de chèvre, qui sont excellentes; je lui en envoyai quatre paquets qui pesaient bien quarante livres. Je les lui fis porter à deux heures de nuit. Il les refusa d'abord; mais mon domestique dit : « Messire, elles m'ont cassé les bras depuis le pont jusqu'ici, et certes je ne les reporterai pas à la maison. Il y a devant votre porte un monceau de boue, je les planterai toutes dedans et les allumerai. — Eh bien! pose-les ici, répondit Michel-Ange; je ne veux pas de pareilles plaisanteries à ma porte. »

2. A Florence : — dans la salle des portraits de la galerie des Offices (par Jacopo del Conte?), c'est le plus connu et le meilleur; — chez M. Giuseppe Fedi; — dans la collection Buonarroti, très-bel exemplaire par Bugiardini, conservé par la famille depuis le temps de Michel-Ange, et statue en marbre par Antonio Novelli. A Rome : — un buste en bronze dans la salle des Conservateurs, au Capitole (par Ricciarelli?). A Paris : — chez M. Chaix-d'Est-Ange, connu par la gravure de M. François; — au Louvre, exemplaire attribué à Bugiardini comme celui de la *Casa Buonarroti*, et particulièrement intéressant en ce qu'il porte cette inscription : *Micha. Ange. Bonarottanus. Florentinus sculptor. Optimus. Anno ætatis. suæ* 47. — Quoi qu'on en ait dit, ces portraits, très-identiques entre eux, et qui confirment d'ailleurs d'une manière intéressante les renseignements donnés par les biographes, ne sont, ni les uns ni les autres, de la main de Michel-Ange.

avec beaucoup de précision. Il était de taille moyenne, large des épaules, mince et bien proportionné, d'un tempérament sec et nerveux, d'une complexion très-saine et vigoureuse, qu'il devait autant à la régularité de sa vie qu'à la nature. Il avait la tête ronde, les tempes saillantes, le front carré et spacieux coupé horizontalement de sept lignes droites, le nez, comme on sait, écrasé par un coup de poing de Torrigniano. Ses lèvres étaient minces, celle de dessous un peu plus longue que l'autre, ce qui se remarquait surtout lorsqu'on le voyait de profil. Ses sourcils étaient peu épais, les yeux petits plutôt que grands, de couleur de corne, tachetés d'étincelles jaunes et azurées, les cheveux noirs, la barbe de même couleur, peu fournie, longue de quatre ou cinq doigts, fourchue, et, à la fin de sa vie seulement, très-mêlée de poils blancs. Son expression était agréable, vive et décidée.

Tel fut Michel-Ange, le dernier et le plus grand des maîtres sévères. Cette gigantesque figure clôt et résume le mouvement inauguré par Dante et par Giotto, poursuivi par les Orgagna, les Brunelleschi et les Léonard de Vinci. Surpassé sans doute par plusieurs de ses contemporains ou de ses devanciers dans quelques-uns des arts qu'il a cultivés, ce fier et sombre génie a marqué toutes ses œuvres d'une formidable empreinte. On peut dire qu'il n'eut point d'ancêtres, car il dépassa d'une telle manière ses prédécesseurs que malgré ce qu'il reçut de son temps, il a tous les caractères de ces êtres exceptionnels qui ne doivent aux circonstances que d'avoir pu développer librement leurs extraordinaires facultés. Il est de ceux qui ne

tirent que d'eux-mêmes leur existence et leur grandeur, *prolem sine matre creatam*, et le jour où il termina sa longue et glorieuse carrière, c'est tout entier qu'il mourut. « Ma science, avait-il dit lui-même, créera un peuple d'ignorants, » et il serait injuste de lui demander compte des extravagances de ses impuissants successeurs qui crurent l'imiter en affectant le sublime, oubliant que sans la force l'audace n'est que ridicule. Ce n'est pas seulement par l'énergie créatrice de sa toute-puissante imagination, mais par un ensemble inouï des plus hautes et des plus rares facultés, qu'il l'emporte sur les hommes célèbres de cette prodigieuse époque. Peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, poëte, citoyen, il apparaît entre Dante, Léonard, Brunelleschi, Raphaël, comme un Titan, dernier rejeton d'une race perdue qui domine cette armée de géants. Et puisque son caractère égalait son génie, n'est-on pas en droit de lui attribuer la première place parmi les grands hommes de l'ère moderne?

LÉONARD DE VINCI

LÉONARD DE VINCI

En bien des cas, l'intérêt qui s'attache à l'étude d'une des branches de l'activité humaine ne dépasse guère le domaine spécial qu'elle embrasse ; le poëte, l'artiste, l'homme d'État, le savant n'ont alors d'autre importance que celle qui ressort de leurs œuvres : ce sont des individus, mêlés sans doute à leur temps, contribuant par leur personnalité à lui donner sa valeur et sa physionomie, mais qui ne règlent ni ne déterminent sa marche et sa direction. Certains hommes au contraire sont à la fois les promoteurs et les représentants d'une civilisation tout entière. Athènes, au siècle de Périclès, avait des politiques et des guerriers ; Rome, au temps d'Auguste, avait des artistes et des poëtes : si l'on recherche pourtant le caractère particulier de ces époques fameuses, il faut le demander à Phidias et à Platon, à Cicéron et à César. C'est dans

10

les discussions et les luttes religieuses, chez les satiriques et les théologiens, qu'on retrouve le véritable sens du XVIe siècle ; c'est dans la littérature du XVIIe siècle français, chez ses moralistes, ses philosophes raisonnables, ses poëtes timides, mais parfaits, que se présente l'image la plus fidèle d'une société modérée et polie dont la séve commence à se tarir, qui ne connaît plus les élans fougueux de la jeunesse, mais qui ne descend jamais au-dessous d'un certain niveau, et dont le goût le plus exquis a marqué toutes les œuvres.

Chaque époque paraît donc avoir une mission précise qui se résume dans quelques noms; mais les grands hommes, les héros des siècles de création et de renouvellement ont de plus ce caractère, que leur activité ne se limite point à un seul objet, qu'ils embrassent dans une vaste étreinte l'universalité des choses qui préoccupent leur temps. La nature, dont les ressources ne sont pas infinies, spécialise pour ainsi dire certains peuples et certaines époques, leur donne à remplir une tâche déterminée, puis elle réunit ses efforts sur un petit nombre d'hommes de choix, et les comble de tels dons que leurs forces débordent au delà de l'objet dont ils se sont plus particulièrement occupés. Ce double caractère de la spécialité du temps et de l'universalité de ses représentants les plus célèbres ne fut jamais ni si constant, ni si marqué, qu'à l'époque de la renaissance italienne. Elle est artiste avant tout : ce n'est pas dans Machiavel ou dans Jules II, mais dans ses peintres, ses poëtes ou ses sculpteurs, qu'elle s'est incarnée. C'est à Dante, à Michel-Ange, à Léonard de Vinci, qu'il faut demander

la signification de cette période historique, et en les étudiant, ce n'est pas l'art et le passé de la Renaissance seulement, c'est le génie d'une époque entière qu'on arrive à pénétrer.

Dans ces siècles jeunes, les caractères n'ont rien d'émoussé ni d'amolli. Une abondante séve de vie donne aux physionomies un relief qu'elles perdent dans d'autres temps. C'est l'homme aussi qui se décèle chez ces peintres, chez ces poëtes, chez ces sculpteurs, qui, bien loin de s'isoler dans leur art et d'appauvrir leur nature par cet isolement, se mêlent à leurs contemporains, partagent leurs idées et leurs passions, et gagnent à ce contact de la réalité ces traits fortement accusés du caractère et de l'esprit qui en font de grands types humains. Michel-Ange s'efforce d'atteindre aux plus inaccessibles sommets; il s'obstine dans une lutte impossible, et, sans toucher jamais son but, marque d'un chef-d'œuvre chacune de ses défaites. Léonard de Vinci, doué des facultés les plus variées, d'une insatiable curiosité, d'un sentiment exquis de la beauté, spirituel, élégant, d'une force herculéenne, l'un des hommes les plus aimables de son temps, ne tentera que le possible et atteindra son but. Sans se préoccuper de problèmes inquiétants et peut-être insolubles, sans viser aux œuvres souveraines qui ne naissent que de l'union d'un grand cœur et d'un grand esprit, il s'attachera, mais sans passion, à toutes choses d'intelligence, s'arrêtant à chacune d'elles assez longtemps pour la marquer d'une ineffable empreinte, la quittant assez tôt pour ne s'en pas lasser : voluptueux sublime, qui ne trouvait de plaisir que dans les plus nobles occupations de l'esprit, mais dont les

œuvres manquent de cette saveur morale, de cet intérêt suprême qui placent si haut celles de Raphaël et de Michel-Ange.

I

Au milieu du xve siècle, la Toscane présentait un spectacle que le monde n'avait pas revu depuis le temps de Périclès. Les arts du dessin avaient été amenés à ce degré de perfectionnement qui permettait à un homme de génie de leur donner une forme définitive. Les moyens d'exprimer la pensée nouvelle avaient été trouvés l'un après l'autre. Giotto ne s'était pas borné à rompre avec la tradition grecque et à modifier les types hiératiques de la peinture liturgique. En délaissant les formes conventionnelles pour se rapprocher de la nature, il avait donné à ses personnages plus de beauté, en même temps qu'une réalité plus grande, et à ses compositions ce caractère tragique qui semble inhérent à son mâle et cependant gracieux génie. En soumettant la peinture aux règles de la perspective linéaire, Paolo Uccello en avait décuplé les ressources et lui avait permis de multiplier les plans, d'utiliser les accessoires et les épisodes, d'arriver à une science précise du modèle et du raccourci, Masolino et surtout Masaccio, par la précision, l'ampleur et l'élégance du dessin jointes à la vigueur du coloris, par leur entente du clair-obscur, leur goût

dans les ajustements, complétèrent cette somme des moyens matériels sans laquelle il n'est point possible de donner aux idées les plus sublimes une forme définitive ni une signification complète. Enfin les perfectionnements apportés par les frères Van Eyck, par Domenico Veneziano et par Andrea dal Castagno aux procédés de la peinture à l'huile, que Jean Bellin adopta presque aussitôt, permirent de donner aux tons plus de transparence et de vivacité, plus de relief aux formes par conséquent, et facilitèrent les retouches que la fresque ne comportait pas. Les Pisani, les Ghiberti, les Donatello avaient amené la sculpture par les mêmes étapes au même résultat. Brunelleschi avait élevé le dôme de Santa Maria del Fiore, et Bramante commençait à construire les palais et les églises qui sont restés les modèles les plus accomplis de cette admirable architecture de la Renaissance, où un goût si délicat et si pur s'allie à tant de force et d'élévation.

Léonard de Vinci eut l'inestimable fortune de venir au moment précis où il pouvait le mieux développer ses éminentes facultés. Il naquit au château de Vinci, près d'Empoli, dans le Valdarno, en 1452 et non en 1445, comme le disent la plupart de ses biographes. Il était fils naturel d'un obscur notaire de la seigneurie de Florence, *ser* Piero, et d'une certaine Catarina dont l'histoire ne parle pas davantage. Quoiqu'il ait eu trois femmes légitimes, ser Piero prit chez lui le jeune Léonard; il l'éleva, semble-t-il, avec beaucoup de soin, et on croit même qu'il le légitima[1]. L'enfant

1. Carlo Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano, 1804, p. 5, 8 et 9, et Gaye,

montra de bonne heure les plus rares dispositions, mais aussi cette inconstance, cette versatilité qui, pendant tout le cours de sa vie, le firent passer d'une étude à une autre sans pouvoir s'arrêter à rien ni se fixer. A peine avait-il étudié pendant quelques mois l'arithmétique, qu'il embarrassait ses maîtres par ses doutes et par ses questions. Très-jeune, il était bon musicien et s'accompagnait de la lyre en chantant des vers qu'il improvisait; mais dès lors un goût dominant le portait vers les arts du dessin : « c'était là, dit Vasari, sa fantaisie la plus forte. »

Ser Piero, frappé des dispositions extraordinaires de son fils, prit un jour quelques-uns de ses dessins et les porta à André Verrocchio, qui était de ses amis, en le priant de lui en dire son avis. Verrocchio discerna aussitôt le génie naissant du jeune homme, il conseilla à son père de ne point hésiter à lui faire étudier la peinture, et il fut convenu qu'il entrerait dans son atelier. De tous les artistes qui alors illustraient l'école toscane, aucun n'avait au même degré qu'André Verrocchio les goûts, les aptitudes, la nature de talent qui devaient captiver l'esprit du jeune Léonard. Le hasard lui donna pour premier guide l'homme qu'il aurait choisi, s'il eût été en mesure de le faire, et on a remarqué avec beaucoup de raison que « les tendances naturelles de l'élève furent plutôt

Carteggio, I, p. 123, 124, et II, p. 97. — Mariette, dans sa lettre au comte de Caylus, fait naître Léonard en 1443; Pagave, en 1444; Vasari semble indiquer 1445; d'Argenville, 1455. C'est le P. Dei qui trouva la date exacte de 1452 dans l'arbre généalogique de la famille de Vinci, qu'il publia en 1771 dans ses *Elogj*, etc. — Voir aussi Gaye, *Carteggio*, I, p. 223, 224.

encouragées que réprimées par l'exemple du maître[1]. » Verrocchio aimait passionnément la musique et les chevaux; son esprit inventif n'était jamais en repos. Il fut un des premiers à employer le plâtre pour mouler sur nature. Il s'était beaucoup occupé de mathématiques dans sa jeunesse, ainsi que de l'application de la géométrie à la perspective linéaire. Il avait débuté dans les arts par de petits ouvrages d'orfévrerie religieuse, agrafes de chapes, coupes ciselées et vases sacrés, dont les contemporains vantent l'élégance, et qui sont malheureusement perdus. Le *Festin d'Hérode* dans le maître-autel en argent du baptistère de Florence suffit pour donner une idée de ce que son talent avait de gracieux et de fin. Il dessinait admirablement, et Vasari parle avec enthousiasme « de quelques têtes de femmes, qu'il conservait dans son recueil, dont les coiffures avaient tant de grâce et une telle beauté, que Léonard de Vinci les imita toujours. » De l'orfévrerie, il avait passé à la sculpture, et quoique son *David* des Offices, son groupe de *Thomas et le Christ* d'Or San Michele, l'*Enfant qui tient un Dauphin* de la cour du Palais-Vieux, soient loin de valoir les œuvres de ses prédécesseurs immédiats, Ghiberti et Donatello, il est impossible de refuser à ces statues un mérite qui paraîtrait plus éclatant, si l'on pouvait oublier celles de ses illustres rivaux. Plus tard, il s'occupa de peinture, et fit les cartons de quelques grands tableaux d'histoire que sa mobilité d'esprit l'empêcha d'achever. Il termina sa carrière par l'admirable monument de Bartolommeo Colleoni, à Venise, qui le placerait, s'il était

1. Rio, *De l'Art chrétien*, II, p. 39.

prouvé qu'il en est l'unique auteur, au premier rang des artistes de son temps.

C'est pendant que Léonard travaillait sous la direction de Verrocchio qu'il peignit cette fameuse rondache, le premier de ses ouvrages dont l'histoire fasse mention, et dans lequel déjà il montrait à un si haut degré, s'il faut en croire la description que Vasari nous a laissée de cette peinture, les deux traits caractéristiques de son génie, la préoccupation scientifique, l'étude minutieuse des objets naturels, et la transformation de ces objets en une œuvre ordonnée par l'imagination de l'artiste. Un paysan voisin de ser Piero, que celui-ci employait souvent à la chasse et à la pêche, ayant coupé un gros tronc de figuier, en fit une sorte de bouclier et le pria de le lui faire peindre à Florence. Ser Piero le porta à son fils, qui commença par le redresser au feu, puis, l'ayant enduit d'une couche de blanc et préparé à sa guise, résolut d'y représenter quelque chose d'effrayant, un épouvantail comparable à la Méduse des anciens. Il rassembla dans une chambre où lui seul entrait tous les animaux les plus horribles qu'il put trouver, sauterelles, chauves-souris, serpents, lézards, et, bravant l'infection que répandaient ces animaux, ne quitta son travail que lorsqu'il eut achevé un monstre hideux, qui sortait d'une caverne obscure, puis il fit venir son père. Il avait placé son ouvrage dans son meilleur jour sur le chevalet. Ser Piero, « oubliant ce qu'il venait chercher et ne pouvant se persuader que ce qu'il voyait fût une peinture, s'élança pour fuir précipitamment. Léonard le retint et lui dit : Mon père, cet ouvrage produit l'effet que j'en attendais. Prenez-le

donc et emportez-le ! » Ser Piero loua chaudement le travail de Léonard, emporta la rondache, se hâta d'en acheter une autre chez un mercier, sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche, et qu'il donna au paysan ; puis, en homme entendu qu'il était, il vendit l'ouvrage de son fils, pour 100 ducats, à des marchands florentins qui le portèrent à Milan, où le duc le leur paya 300. Les progrès de Léonard paraissent avoir été très-rapides, car nous savons qu'il aidait son maître dans ses travaux les plus importants, et que sa précoce supériorité excita même la jalousie de l'ombrageux orfévre. André, ayant chargé Léonard de peindre un ange dans le *Baptême du Christ* qu'il faisait pour les frères de Vallombrosa, et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts à Florence, aurait été tellement désespéré de se voir surpassé par son élève, qu'il aurait renoncé dès lors et pour toujours à la peinture. Quelle que soit l'exactitude de cette anecdote, qui pourrait bien ne pas avoir plus de réalité que celle qui fait mourir Francia de désespoir en voyant la *Sainte Cécile* de Raphaël, on peut supposer que, vers 1472, Léonard, âgé de vingt ans, avait quitté l'atelier de Verrocchio, et qu'il pratiquait pour son propre compte, livré à ses seules forces, les arts qu'il devait tant illustrer.

Vasari, dans les quelques pages sèches, inexactes et assez malveillantes qu'il a consacrées à Léonard, ne nous a laissé que des détails très-insuffisants sur les dix ou douze années que le peintre de la *Joconde* a passées à Florence. Lomazzo n'est guère plus explicite. Du reste, cette absence de documents chronologiques a moins d'importance pour Léonard que pour tout

autre. La fantaisie qui gouvernait ses actions présidait aussi à ses études, et il est probable que, même avec plus de documents, il serait difficile de trouver de l'unité à sa vie, et dans son talent ce développement normal et pour ainsi dire logique si vivement accusé chez Michel-Ange, et plus nettement encore chez Raphaël. Cet homme étonnant, chez qui le savant l'emporte peut-être sur l'artiste, préludait, dès ce premier séjour à Florence, à ces études de mécanique, d'hydraulique, d'optique, de géologie, qu'il n'abandonna jamais, et dans lesquelles il se trouve être le présurseur et souvent l'émule des Bacon, des Laplace et des Cuvier. Très-jeune encore, suivant Vasari, il faisait des plans d'édifices, de moulins, de fouleries et de machines se mouvant par la seule force de l'eau. Ce fut lui qui le premier proposa de canaliser l'Arno de Pise à Florence. Il composait une quantité de modèles et de dessins pour prouver qu'on pouvait aplanir une montagne ou la percer afin d'unir deux plaines, qu'au moyen de leviers, de vis et de cabestans, on parviendrait à soulever ou à tirer des poids énormes, qu'à l'aide de pompes il était facile de curer un port et de faire monter les eaux. Parmi ses dessins de machines se trouvait le fameux plan au moyen duquel il démontra un jour à plusieurs citoyens de mérite qui gouvernaient alors Florence qu'il soulèverait leur temple de San Giovanni et l'exhausserait sur des degrés sans le renverser. Les beaux-arts avaient cependant aussi une large part dans ses études. « Il dessinait beaucoup d'après nature et modelait en terre des figures, qu'il drapait ensuite avec des chiffons mouillés et enduits de terre. » On sait qu'il faisait des maquettes pour les

figures qu'il voulait peindre, afin d'en étudier le relief dans ses moindres détails. Aussi, sa science du clair-obscur et de la dégradation des tons de manière à nettement accuser la forme était-elle déjà prodigieuse; mais, autant qu'on en peut juger par les quelques peintures de sa jeunesse qui nous sont restées, cette imitation pour ainsi dire textuelle de la nature était son but principal, et ce n'est que plus tard qu'il étudia avec une rare perspicacité, qu'il exprima en praticien consommé les effets des passions et des affections de l'âme sur la forme et dans l'expression du visage. De tous les ouvrages que Léonard fit, sans qu'il y ait sur ce point de contestation possible, pendant son premier séjour à Florence, trois seulement, l'*Ange,* dans le *Baptême du Christ* de Verrocchio, à l'Académie de Florence, la *Tête de Méduse* et l'*Adoration des Mages* de la galerie des Offices, sont parvenus jusqu'à nous. On a cru avoir retrouvé, il y a quelques années, cette autre figure d'ange dont parle Vasari, qui tient une main appuyée sur la poitrine tandis que l'autre, élevée en avant, avait donné l'occasion au peintre d'exécuter un admirable raccourci; mais l'authenticité de ce tableau ne me paraît pas parfaitement établie. Quant aux autres œuvres énumérées par les biographes (le *Neptune traîné par des chevaux marins,* qu'il fit pour Antonio Segni; le grand carton d'*Adam et Ève,* où tous les détails du paysage, les fleurs et les animaux, étaient traités avec une si minutieuse précision; les admirables portraits au charbon d'Amerigo Vespucci et du chef de bohémiens Scaramuccia), elles paraissent irrévocablement perdues. Il en est de même de la *Vierge* qui appartenait au pape Clément VII, et que

d'Argenville vit encore au Vatican au milieu du XVIIIe siècle[1] : l'imitation de la réalité y était poussée à un degré extraordinaire, et Vasari ne manque pas de remarquer qu'il se trouvait dans ce tableau une carafe pleine de fleurs couvertes de rosée, qui avaient une fraîcheur qu'on croirait dérobée à la nature. Étude minutieuse de la forme, exécution parfaite des moindres détails, exactitude qui touche parfois à la puérilité, telles sont les préoccupations presque exclusives de Léonard à cette époque. Je ne veux pas m'arrêter à la figure d'ange qui lui est attribuée dans le *Baptême du Christ* d'André Verrocchio : elle est sans doute supérieure aux autres parties de cette composition. La tête est très-belle, le dessin de l'ensemble est large en même temps que précis; mais l'invention en appartient probablement à Verrocchio, et Léonard n'a fait que développer la pensée de son maître en l'améliorant. Dans la *Tête de Méduse* des Offices, tout est de lui au contraire, et son naturalisme ainsi que sa science précoce de praticien s'y accusent très-nettement. Ce tableau, merveilleusement conservé, a eu le sort de presque toutes les œuvres de Léonard : on en a contesté l'authenticité. Se fondant sur le peu d'intérêt que présente le type du visage et sur l'infériorité relative de la peinture dans cette partie de la composition, on a supposé que nous ne possédions qu'une répétition faite d'après l'original, qui serait aujourd'hui perdu; mais cet ouvrage, si important par sa date, a pour lui les deux seules preuves qui comptent en ma-

1. D'Argenville, *Abrégé de la vie,* etc., Paris, 1762, I, p. 118. — Serait-ce le tableau qui se trouvait il y a quelques années chez le prince Borghèse? (Amoretti, p. 160; Vasari, VII, p. 17.)

tière d'authenticité, l'histoire et l'évidence. Il se trouvait, au temps de Vasari, dans la collection du duc Cosme de Médicis. Il n'est pas probable que les contemporains de Léonard aient pris une copie pour un original, et ce tableau ne paraît pas avoir jamais quitté Florence ni même la collection dont il fait partie aujourd'hui. Quant à l'évidence, si les couleuvres vertes qui servent de coiffure à la tête de Méduse ne sont pas de la main de Léonard, il faut supposer qu'il existait un peintre, dont le nom serait inconnu, plus habile que ne l'était dès lors le jeune maître florentin. L'exécution de ces serpents qui se nouent et s'entrelacent dans tous les sens présentait des difficultés presque insurmontables, et à ce point de vue du tour de force et de la difficulté vaincue, je ne crois pas que Léonard ait jamais surpassé quelques parties de cet ouvrage, prodige non-seulement de patience et d'exactitude, mais de science consommée dans l'art si difficile de représenter la forme en mouvement sans lui faire rien perdre de sa précision et de sa beauté.

Malgré l'absence de tout document précis, c'est à la fin du premier séjour à Florence qu'il faut placer l'exécution du tableau du Louvre connu sous le nom de la *Vierge aux Rochers*. Le style, les types des têtes et la manière violente dont le tableau est peint ne permettent pas de le rapporter à une autre époque. Cet ouvrage, qui a beaucoup noirci, dont la composition est bizarre, est loin d'être une des meilleures inspirations de Léonard, et les figures des enfants en particulier sont parmi les moins bonnes qu'il ait faites. L'authenticité de cette œuvre a été contestée. On a

voulu n'y voir qu'une répétition du bel exemplaire qui appartient au duc de Suffolk. Je ne puis adopter cette opinion. La *Vierge aux Rochers* appartenait à François Ier, et il n'est pas vraisemblable que du vivant ou très-peu de temps après la mort de l'auteur on se fût permis une fausse attribution. Il est d'ailleurs impossible de méconnaître une précision et une finesse de dessin, une force de modelé qui décèlent la main du maître. Enfin l'aspect peu agréable de la peinture est loin d'être un argument contre l'authenticité de cet ouvrage, car on sait que les œuvres les plus incontestables de Léonard sont loin d'avoir le coloris brillant, l'exécution facile et séduisante de celles de ses meilleurs élèves, et c'est même à cette circonstance qu'est due en grande partie la confusion qui lui a fait attribuer la plupart des tableaux sortis de son école [1].

L'ébauche de l'*Adoration des Mages* de la galerie des Offices est, après la *Cène* de Milan et le carton d'Anghiari, la plus vaste des compositions de Léonard. Quelques-unes des parties les plus importantes de ce grand ouvrage ne sont que dessinées à la plume sur le panneau presque intact. L'ensemble préparé avec cette couleur bitumineuse qui a tant fait noircir la

1. Il existe plusieurs études et dessins faits pour ce tableau, — une grisaille de la tête de la Vierge, chez M. Holford, — la tête de la Vierge et une tête d'enfant, chez le duc de Devonshire, à Chatworth. (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, p. 353. — Le duc Melzi, à Milan, possède les deux beaux anges qui étaient des deux côtés de l'exemplaire du duc de Suffolk, lorsque ce tableau était conservé dans la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains à Milan.

plupart des tableaux de ce maître n'a rien de ce qu'il faut pour séduire le public; mais les artistes y trouvent une source féconde d'études et de réflexions, une sorte de révélation de la méthode que suivait le plus habile des peintres, et des procédés qu'il employait .pour arriver à un *rendu* qui n'a jamais été surpassé. Ce tableau est certainement très-postérieur à la *Tête de Méduse* dont j'ai parlé. Le style n'a ni l'élévation ni le caractère particulier si reconnaissable dans d'autres peintures de Léonard; mais la disposition des groupes, la distribution savante du clair-obscur dénotent un artiste maître de son talent à un tel degré, qu'il faut le témoignage précis des biographes et surtout l'absence dans les têtes de femmes de cet air de famille, de cette ressemblance à un type unique, emprunté, a-t-on dit, à la race milanaise, type qu'il n'adopta que plus tard, pour rapporter ce très-remarquable ouvrage à son premier séjour à Florence.

Avec l'*Adoration des Mages* se termine la série des œuvres qui occupent les dix ou douze premières années de la vie d'artiste de Léonard de Vinci. Sans en préciser la date, on suppose qu'il avait fait pendant cette période un court séjour à Rome, où il aurait exécuté, dans l'église de San Onofrio, la belle fresque représentant la *Vierge avec l'Enfant et le Donataire*, que le style ne permet guère de rapporter à une autre époque[1]. Il

1. Il se pourrait cependant que cette fresque n'eût été exécutée que beaucoup plus tard, pendant un séjour que Léonard fit à Rome vers 1505. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 89.) Le Pinturicchio, ami et collaborateur du Pérugin, très-lié avec Léonard, peignait alors l'abside de San Onofrio. L'influence du Pinturicchio et une sorte

partageait son temps entre les études les plus sérieuses et les distractions de toute sorte, et il n'est pas probable qu'il soit tout à fait innocent des plaisanteries d'un goût douteux que Vasari s'est plu à rappeler. Sa curiosité était insatiable, tout ce qui prêtait à l'observation lui était bon. Il fréquentait les marchés et les tavernes, accompagnait les condamnés au supplice, ou bien rassemblait chez lui des paysans qu'il faisait boire outre mesure. Il leur racontait alors les histoires les plus risibles, et profitait de leur ivresse pour noter leurs gestes et leurs contorsions [1]. De là sont nées toutes ces têtes d'expression et ces caricatures dont la plupart ont été souvent gravées; les unes révèlent une profonde connaissance du cœur humain et offrent un véritable intérêt, les autres ne sont que des figures grotesques. L'art n'occupait pas seul Léonard pendant ces années de première jeunesse; sa riche nature lui permettait de braver les fatigues et les plaisirs. D'une beauté et d'une force peu communes, poëte, bon musicien, habile à tous les exercices du corps, il était recherché par cette société florentine si brillante sous les premiers Médicis. Sa nature sympathique, humaine et facile plaisait à tous; son esprit, sa gaieté, sa libéralité avaient laissé de tels souvenirs à Florence que Vasari, malgré la rancune qu'il lui gardait de s'être posé en rival de Michel-Ange, en parle ainsi : « Tous les cœurs étaient à lui, tant il avait de prestige et de charme dans sa conversation! Ne possédant presque rien et

de déférence vis-à-vis de l'un des maîtres de l'école d'Ombrie expliqueraient les particularités de style qui embarrassent dans cet ouvrage.

1. Lomazzo, *Trattato dell' Arte della pittura,* liv. II.

peu assidu au travail, il eut toujours des domestiques, des chevaux qu'il aimait par-dessus tout, et une ménagerie d'animaux de toute espèce qui faisaient ses délices et qu'il soignait avec une patience et un amour infinis. Souvent, en passant par les lieux où l'on vendait des oiseaux, il en payait le prix demandé, les tirait lui-même de la cage et leur rendait la liberté. »

Malgré l'agrément de sa personne et un mérite dont il avait déjà donné tant de preuves, il ne paraît pas que Laurent le Magnifique ait songé à s'attacher Léonard. Son plan pour la canalisation de l'Arno avait été repoussé, et il est bien possible que la vie de plaisirs qu'il menait et aussi la multiplicité de ses études, la mobilité de son caractère, son indifférence pour les questions politiques et religieuses qui passionnaient alors les esprits aient empêché ses compatriotes d'apprécier complétement son génie. Toujours est-il qu'il résolut de chercher fortune hors de sa patrie, et qu'encouragé peut-être par quelques avances de Louis le More, qui projetait d'élever un monument à la mémoire de son père, il partit pour Milan..

II

Ce n'est pas en 1494, ainsi que le pense Vasari, que Léonard quitta Florence pour se rendre dans la haute-Italie. Des indications très-précises consignées dans ses manuscrits établissent qu'il était à Milan en 1483

et peut-être même dès 1480. C'est à cette époque ou un peu plus tôt qu'il écrivit à Louis le More la curieuse lettre conservée à l'Ambroisienne [1] et publiée par Amoretti [2]. Cette lettre n'est pas un modèle de modestie, et sur ce point Léonard paraît avoir partagé l'opinion des anciens, qui tenaient cette vertu pour un vice; mais cette sèche nomenclature donne une effrayante idée des études et des recherches que ce jeune homme de vingt-huit ou trente ans avait trouvé moyen de poursuivre en dehors de ses travaux d'art et malgré les distractions de la vie mondaine.

« Mon très-illustre seigneur, ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et ingénieurs de machines de guerre, et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce qu'on a mis en usage jusqu'à ce jour, je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai la note ci-jointe.

« 1° J'ai un moyen de faire des pontons très-légers, faciles à transporter, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi. Je puis en construire aussi qui soient incombustibles, qui puissent résister à la bataille, et de plus faciles à jeter et à lever. En outre j'ai un moyen pour brûler et détruire ceux des ennemis.

« 2° Je sais de quelle manière pendant le siége

1. Manuscrit N. (*Codex Atlanticus*), fol. 382.
2. Amoretti, *Memorie*, p. 20-24.

d'une place on peut tarir l'eau des fossés et faire une grande quantité de ponts volants à échelons, ainsi que d'autres instruments nécessaires pour faire réussir pareille opération.

« 3° *Item.* Si, à cause de la hauteur des bords et de la conformation naturelle du lieu, on ne pouvait faire usage de bombardes, je saurai détruire toute place forte, si elle n'est pas bâtie sur le roc.

« 4° Je possède encore le secret de faire des bombardes faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée, en frappant les ennemis d'épouvante, les jette dans la confusion.

« 5° *Item.* Au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zigzag, j'ai le moyen de faire parvenir les troupes sans aucun bruit jusqu'à un certain... (lacune dans le manuscrit) dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou quelques ruisseaux.

« 6° *Item.* Je fais des chariots couverts que l'on ne saurait détruire, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi et on détruit son artillerie. Il n'est si grande quantité de gens armés qu'on ne puisse rompre par ce moyen, et derrière ces chariots l'infanterie peut s'avancer sans obstacles et sans dangers.

« 7° *Item.* Si le besoin l'exige, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout à fait différents de ceux dont on se sert.

« 8° Là ou les bombardes ne pourraient produire leur effet, je composerai des catapultes, des balistes ou d'autres instruments dont l'effet est admirable et tout à fait inconnu. Enfin, selon le besoin, je puis inventer une foule de moyens offensifs.

« 9° Dans le cas où l'on serait en mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs et défensifs, entre autres construire des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, puis composer des poudres et des fumées.

« 10° En temps de paix, je crois pouvoir bien remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux.

« 11° *Item*. Je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze. *Item* en peinture je puis faire ce que l'on désirera tout aussi bien que qui que ce soit.

« Je pourrai encore exécuter la statue équestre de bronze qui doit être élevée à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père, et à celle de la noble famille des Sforza.

« Et si quelqu'une des choses indiquées ci-dessus était jugée d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement. »

Les offres de Léonard furent acceptées, et Vasari nous a conservé le curieux récit de sa première entrevue avec Louis le More. « Léonard, précédé de sa grande réputation, vint à Milan et fut présenté au duc Louis Sforza, successeur de Jean Galeas. Le duc aimait beaucoup à entendre pincer de la lyre... aussi Léonard arriva-t-il avec un instrument qu'il avait fabriqué lui-même. Cette lyre, presque entièrement en argent, avait la forme d'un crâne de cheval, disposition bizarre, qui donnait aux sons quelque chose de mieux

vibrant et de plus sonore. En cette occasion, il surpassa tous les musiciens qui avaient été appelés pour se faire entendre, et de plus il fut jugé le plus habile poëte improvisateur de son temps. Le duc, après l'avoir entendu, fut tellement ravi de ses talents qu'il le combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda aussitôt un tableau d'autel, la *Nativité de Notre-Seigneur*, que le prince offrit à l'empereur quand il fut terminé. »

Le patronage du pusillanime, voluptueux et prodigue Louis répondit à tout ce que Léonard en avait attendu, et les seize ou dix-huit années de son séjour à Milan furent les plus heureuses et les plus fécondes de sa vie. Le faste d'une cour brillante convenait à ses goûts de plaisir. Moins scrupuleux que ne l'eût été Michel-Ange en pareil cas, son pinceau se prêta plus d'une fois aux fantaisies licencieuses de son maître. Il ordonnait des fêtes dont il était lui-même l'ornement, et les mariages de Jean Galeas avec Isabelle de Naples, du duc lui-même avec Béatrice d'Este, lui fournirent l'occasion de déployer toutes les ressources de son inventif esprit. Ces distractions ne ralentissaient cependant ni ses études ni les travaux d'un autre ordre dont Louis l'avait chargé.

Son premier soin paraît avoir été de grouper autour de lui quelques élèves et d'organiser cette académie de Milan dont le but même est si mal connu. Il l'avait créée ou du moins complétement réorganisée; elle portait son nom, comme l'indiquent une phrase de Vasari et un sceau sur lequel sont inscrits ces mots: *Leonardi Vinci Academia*, dont il existe une très-ancienne gravure, de la main de Léonard probable-

ment, qu'Amoretti a reproduite en tête de son ouvrage, et qui représente un de ces bizarres enroulements de cordes, une sorte de nœud compliqué qu'on rencontre si souvent dans ses dessins. Toutefois on ignore quelle était la nature précise des études qui se faisaient dans cette académie, et de quelle importance était le rôle qu'y jouait son fondateur lui-même. École ou corps savant, Léonard paraît s'en être beaucoup occupé, et à en juger par un grand nombre de ses manuscrits, qui semblent être bien plutôt des préparations sous forme de notes pour des leçons publiques que des ouvrages définitivement rédigés, on peut croire qu'il en était le principal, sinon l'unique professeur. Si, comme je le pense, la plupart de ses manuscrits de Milan se rapportent à son enseignement, il en faut conclure que les études qui se faisaient à cette académie embrassaient à peu près l'universalité des sciences qui de près ou de loin intéressent les beaux-arts, c'est-à-dire, d'après l'opinion bien souvent exprimée par Léonard lui-même, tout, à l'exception de la théologie, de la philosophie et du droit.

Il est probable que c'est le *Traité de la Peinture*, le plus considérable de ses ouvrages et le seul qui ait été publié dans son entier, qui formait le cadre général de son enseignement. Ses traités spéciaux, en partie perdus, en partie conservés manuscrits à Paris, à Milan et à Londres, étaient destinés à le compléter en développant les principaux sujets qui se rattachent aux arts du dessin. A plusieurs reprises, dans son *Traité de la Peinture*, Léonard lui-même parle des ouvrages qu'il avait écrits ou qu'il se proposait d'écrire. C'est ainsi qu'il mentionne un *Traité de la Lu-*

mière et des Ombres, dont on possède le manuscrit, qu'il commença le 23 avril 1490. Il travaillait en 1498 à un *Traité du Mouvement local*, dans lequel il s'occupait du repos, du mouvement et de la pondération du corps humain. Il avait commencé un ouvrage qui devait être d'une grande importance sous ce titre : *De la Théorie et de la Pratique*. Léonard mentionne encore un *Traité des Mouvements de l'homme* et un autre *sur les Proportions du corps humain*, dont il nous reste un fragment où il donne les mesures de la tête. Cette idée de l'harmonie entre les différentes parties du corps humain, cette *divine proportion*, comme il l'appelle, semble l'avoir tout particulièrement préoccupé. C'est la perfection de l'art qu'il se reproche de n'avoir pas atteinte, quoiqu'il ait sans cesse dirigé ses efforts vers ce but. « Admirateur des anciens et leur élève reconnaissant, — lit-on dans sa propre épitaphe, que le poëte Platino Piatto avait faite de son vivant et probablement à sa demande, — une seule chose m'a manqué, leur science des proportions : j'ai fait ce que j'ai pu. Que la postérité me pardonne [1] ! »

Vasari et Benvenuto Cellini parlent également d'un *Traité de Perspective* qui aurait formé l'introduction de tous ses ouvrages sur la peinture, et dont Benvenuto assure même avoir possédé une copie. On sait que Léonard avait étudié l'anatomie à Pavie sous le savant Marco Antonio della Torre. Il faisait même des dessins au crayon rouge qu'il retouchait à la plume

1. Mirator veterum discipulusque memor,
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui. Veniam da mihi, posteritas!

d'après ses dissections[1]. Il rédigeait les leçons du professeur en les développant et en les commentant, et au temps de Vasari ce manuscrit appartenait à Francesco Melzi, l'ami de Léonard. Enfin Vasari cite encore un *Traité d'Anatomie du cheval,* que Léonard avait composé pendant qu'il travaillait à la statue équestre de François Sforza, et qui fut détruit lors de l'arrivée des Français en même temps que ce grand monument.

Le *Traité de la Peinture* se refuse à toute analyse; il ne contient pas moins de trois cent soixante-cinq chapitres, écrits avec une brièveté, une sécheresse qui en rendent la lecture difficile. Ce n'est en quelque sorte que la table des matières d'une encyclopédie des arts du dessin; mais en le relisant j'ai été surpris, non point de l'étendue d'esprit, de la sûreté de jugement, de la variété de connaissances qu'il dénote chez Léonard, mais de l'utilité dont pouvait être pour l'enseignement un pareil texte développé par une parole facile et sympathique, et je me suis mieux expliqué l'excellence de l'école que Léonard a fondée. Sa doctrine est un naturalisme absolu, mais intelligent et élevé, qui n'a rien de commun avec ce que nous nommons aujourd'hui le *réalisme.* Il en expose les traits principaux, il l'explique dans ses détails les plus techniques et en apparence les plus humbles. Il recommande à chaque page l'imitation précise et minutieuse de la nature, mais de la nature vivante, de la forme révélant dans ses modifications les affections et les sentiments de l'esprit qui l'anime. Il cir-

1. Lomazzo mentionne encore un ensemble de dessins pour enseigner l'emploi de toute espèce d'armes, et les plans ou projets de trente moulins d'usages différents.

conscrit nettement le champ de la peinture, qui est destinée avant tout à reproduire le relief des corps. « La première intention du peintre, dit-il, est de faire que sur la superficie plane de son tableau paraisse un corps relevé et détaché du fond, et celui qui en ce point surpasse les autres mérite d'être estimé le plus grand maître de la profession. Or cette recherche ou plutôt cette perfection et couronnement de l'art provient de la dispensation juste et naturelle des ombres et des lumières, ce qu'on appelle le clair-obscur, de sorte que si un peintre épargne les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore et rend son ouvrage méprisable aux bons esprits pour s'acquérir une fausse estime parmi le vulgaire et les ignorants, qui ne considèrent en un tableau que le brillant et le fard du coloris, sans prendre garde au relief. »

Léonard ne dédaigne pas de donner à ses élèves les directions les plus pratiques et les plus intimes : « J'ai encore expérimenté que ce n'est pas une chose de peu d'importance, étant au lit dans l'obscurité, d'aller repassant en son imagination tous les contours des figures qu'on a déjà étudiées et dessinées, ou d'autres choses notables et d'une subtile spéculation, car par ce moyen on fortifie et on conserve davantage les idées des choses qu'on a recueillies en sa mémoire. » Il ne leur ménage pas non plus les conseils sévères : « Il n'y a rien de plus sujet à se tromper qu'un homme qui juge son propre ouvrage, et le blâme de ses ennemis lui est plus utile que l'approbation de ses amis, parce que ceux-ci ne sont qu'une même chose avec lui, et par conséquent le peuvent aussi bien tromper que son propre jugement. » Il leur recommande de

travailler avec lenteur, de s'appliquer à faire un petit nombre d'œuvres excellentes, et de n'imiter personne de peur qu'on ne les appelle les neveux et non les fils de la nature. Enfin on est étonné de voir qu'il ne défend pas de se servir du hasard : « Je n'omettrai pas de mettre ici parmi ces enseignements une nouvelle invention, ou plutôt une manière de spéculer, laquelle, bien que fort petite en apparence et presque digne de moquerie, est néanmoins très-utile pour éveiller et ouvrir l'esprit à diverses inventions : si vous prenez garde aux salissures de quelques vieux murs ou aux bigarrures de certaines pierres jaspées, il pourra s'y rencontrer des inventions et des représentations de divers paysages, des confusions de batailles, des attitudes spirituelles, des airs de têtes et de figures étranges, des habillements capricieux, et une infinité d'autres choses [1]. »

Esprit positif, il veut qu'on borne son ambition, qu'on la renferme dans les limites du possible, qu'on se garde comme d'une maladie de tout ce qui excède les forces humaines, qu'on reste même en deçà de ce qu'on peut accomplir : « Qui ne peut ce qu'il veut, dit-il dans le seul de ses sonnets que Lomazzo nous ait conservé, doit vouloir ce qu'il peut, car c'est folie de vouloir ce qui ne nous est pas possible. On doit tenir pour sage celui qui distrait sa volonté de ce qu'il ne peut atteindre... Il n'est pas non plus avantageux à l'homme de vouloir tout ce qu'il peut, car souvent ce qui nous paraît doux finit par devenir amer, et j'ai

1. *Traité de la peinture*, édition de Chambray (avec les figures par N. Poussin). Paris, 1651. In-fol., ch. CCLXXVII, XXVII, XXV, XXVI.

pleuré parfois ce que j'avais désiré parce que je l'avais obtenu. O toi qui lis ces lignes, si tu veux être utile à toi et cher aux autres, ne veuille jamais que ce qu'il est juste de vouloir! » Morale commode et prudente, sagesse qui n'est pas sans analogie avec celle de Salomon et de La Fontaine, dont le principal mérite est de laisser à l'esprit toute sa lucidité, en n'accordant à l'homme que l'observation et la pensée, en lui interdisant d'atteindre les causes sacrées de ses troubles et de ses doutes.

Ce n'est cependant ni dans ce livre, ni dans ces quelques vers, ni dans ses volumineux manuscrits qu'il faut chercher Léonard tout entier. Le livre n'est qu'un programme, les vers ne sont probablement pas les meilleurs qu'il ait faits; ses manuscrits sont loin d'avoir été complétement déchiffrés, et il est probable qu'ils ne le seront jamais. Luca Pacioli dit positivement que Léonard était *gaucher*. L'inspection de ses dessins semble indiquer que c'est en effet de la main gauche qu'il travaillait; il est certain que c'est de cette main qu'il écrivait en commençant à droite comme font les Orientaux, à rebours par conséquent, et il est presque impossible de lire son écriture autrement que dans un miroir. Homme à recettes, à mystères, à secrets, né dans un temps où l'alchimie était encore en honneur, on croit que le désir de soustraire ses inventions à la curiosité et à l'indiscrétion ne fut pas étranger à cette manie. Quoi qu'il en soit, si ses livres nous restent en partie scellés, nous avons ses nombreux dessins, en quelque sorte la contre-partie de ces ouvrages, et ce n'est pas sans un certain effroi qu'on parcourt, guidé par d'admirables vestiges, tous

les replis de cette intelligence prodigieuse, dont l'étendue et la variété au moins ne paraissent pas pouvoir être surpassées. A cet égard, Paris n'a rien à envier à Oxford, à Londres, à Milan. Le musée du Louvre a acheté, il y a quelques années, le recueil qui était nagnère aux mains du libraire Vallardi, de Milan, et cette belle acquisition, la meilleure que le Louvre ait faite depuis longtemps, complète et rend unique au monde la collection des œuvres de Léonard que renferme notre grand établissement national.

Cet énorme volume, possédé probablement en premier lieu par Melzi, ne contient pas moins de trois cent soixante-dix-huit dessins. Plus de deux cents, dont une quarantaine de premier ordre, sont indubitablement de la main de Léonard. Tout ce qu'embrassaient ses immenses études s'y trouve représenté : des bijoux et de merveilleuses pièces d'orfévrerie, des études d'architecture pour la cathédrale de Milan, des épures de la plupart de ses machines, des pompes d'épuisement, des bateaux à nageoires, des armes de toute sorte, des canons de toute grandeur, de toute proportion, une admirable planche de son anatomie du cheval, un alphabet *illustré*, celui probablement qu'il fit pour le jeune duc de Milan. On y remarque encore de très-nombreuses études d'après les médailles de Victor Pisanello, des séries entières d'animaux, chevaux, ânes, chevreuils, buffles, chameaux, singes, chiens, jusqu'à des loirs, des lézards, des tortues et des colimaçons, de merveilleux oiseaux peints à l'aquarelle, enfin les fleurs les plus élégantes, celles dont la forme devait le plus flatter son goût parfait : des ancolies et des cyclamens. Je ne parle pas de ses

études de figures : plusieurs d'entre elles sont importantes et de la plus grande beauté, et il serait désirable qu'on en reproduisît au moins quelques-unes par la photographie, de telle sorte que le public pût apprécier ce trésor autrement que par ouï-dire [1].

Je ne puis dire cependant que l'examen de ce recueil ait agrandi pour moi l'idée que je me faisais du génie de Léonard. Chacune de ces esquisses dessinées à la plume, à la mine de plomb, à la pointe d'argent, par cette main si puissante qu'elle tordait le battant d'une cloche, semble tracée avec l'aile d'un oiseau. Conception nette, observation profonde, exécution ferme et légère, intelligence et habileté, telles sont les qualités qui se trouvent dans ces dessins et que nous retrouverons dans l'œuvre entier de Léonard. On y chercherait vainement ces grandes créations de l'imagination qui se rencontreraient à chaque page dans un recueil semblable de la main des auteurs de l'*École d'Athènes* ou de la voûte de la chapelle Sixtine.

Malgré l'inconstance d'humeur dont Vasari accuse avec raison Léonard de Vinci, quoiqu'il ait gaspillé sa vie et appliqué ses admirables facultés à mille projets chimériques qui n'ont laissé presque aucune trace, les œuvres utiles qu'il a terminées pendant son séjour à Milan, et qu'il poursuivait au milieu des plaisirs et des préoccupations sévères de son enseignement, témoignent d'une activité et d'une souplesse d'esprit extraordinaires. Vers 1490, les travaux de la cathé-

1. M. Leroy a déjà gravé en fac-simile une des plus belles têtes d'homme de ce recueil. Cette gravure est accompagnée d'une excellente notice de M. Reiset.

drale de Milan se trouvaient arrêtés par les dissentiments qui existaient entre les architectes italiens et allemands qui les dirigeaient. Les Italiens cherchaient à faire adopter le style de la renaissance; ils étaient soutenus par Louis le More et par l'opinion publique. Les maîtres allemands défendaient l'art gothique, l'unité de style, et prétendaient que le monument devait être achevé d'après les principes suivis jusqu'alors. Les discussions violentes qui avaient eu lieu à Florence au temps de Brunelleschi pour l'érection de la coupole de Santa Maria del Fiore se renouvelaient à propos du couronnement du dôme de Milan. Les séances du congrès d'architectes que Louis avait assemblé devenaient de plus en plus orageuses. Le 27 juin 1490, quatre projets avaient été présentés et rejetés, la population attendait avec anxiété le résultat de délibérations qui n'aboutissaient pas. Léonard fut adjoint aux architectes rivaux, et quoiqu'on ne connaisse pas d'une manière précise la part qui lui revient dans la détermination qui fut prise, il est probable que l'autorité que lui donnaient sa haute position et ses connaissances spéciales en mathématiques appliquées contribua à clore ce débat. Il s'occupait en même temps de grands travaux d'hydraulique et des premières études pour le canal de la Martesana, qu'il ne compléta que beaucoup plus tard; enfin il ne cessa, pendant seize années consécutives, de travailler au monument gigantesque de François Sforza. L'élève de Verrocchio trouvait encore moyen de faire de petits ouvrages de sculpture, bustes de vieillards, figures de Christ ou de madones, que nous ne connaissons malheureusement que par ce que nous en dit Lomazzo.

qui possédait lui-même « une petite tête de terre du Christ enfant, de la propre main de Léonard de Vinci, dans laquelle on voyait la simplicité et la pureté de l'enfance, accompagnées d'un je ne sais quoi de sage, d'intelligent et de majestueux. » Il cite encore un cheval en relief que possédait un sculpteur d'Arezzo nommé Léon [1]. Ces ouvrages sont perdus, et je crois qu'il faut regarder comme apocryphes les statuettes et les terres cuites qu'on trouve en assez grand nombre dans les collections, et qu'on attribue à Léonard.

Ces travaux si variés n'interrompaient point les études qu'il faisait pour le monument équestre de François Sforza, dont il avait commencé le modèle peu de temps après son arrivée à Milan. Chose singulière, nous ne voyons guère en Léonard qu'un grand peintre, et c'est comme sculpteur que ses contemporains l'ont surtout apprécié. C'est sur cette œuvre gigantesque qu'il comptait lui-même pour immortaliser son nom, et il faut dire que ses études chez Verrocchio, le goût tout particulier qu'il avait pour les chevaux, ses admirables travaux d'anatomie paraissaient l'avoir destiné plus qu'aucun autre à réussir dans une pareille entreprise. Il ne nous reste pas même un croquis d'un travail que Léonard accomplit dans toute la force de l'âge et du talent, et qu'il ne mit pas moins de seize années à terminer. Une note qui se trouve dans son *Traité des Ombres et de la Lumière* nous apprend qu'il fit deux fois le modèle de ce monument [2]. L'armature destinée à sou-

1. Lomazzo, *Trattato dell' Arte della pittura*, liv. II.

2. Manuscrit C., p. 15.—« 23 avril 1490. Je commençai le présent livre, et je *recommençai* le cheval. »

tenir l'énorme masse de terre qu'il devait y employer le préoccupa beaucoup, et les marges de ses manuscrits sont couvertes de dessins de machines et d'échafaudages qui ne peuvent pas avoir eu d'autre destination. Cette statue devait être colossale, car Léonard avait calculé lui-même qu'il faudrait 100,000 livres de bronze pour la couler. Une ancienne gravure qu'on croit être de sa main, et qui est décrite dans l'édition que Vallardi a donné de Gerli[1], parait s'y rapporter et présente quatre projets différents. Dans ces esquisses, les cavaliers portent le bâton de commandement. Deux d'entre elles donnent aux chevaux pour point d'appui un guerrier renversé, ce qui indiquerait que Léonard avait eu l'intention de représenter son héros combattant. D'autres dessins de chevaux se trouvent dans le volume du Louvre et dans d'autres collections; mais ces indications sont vagues et insuffisantes, et on a cru jusqu'à ces dernières années qu'il faudrait renoncer à se faire une idée, même approximative, de ce grand ouvrage. Cependant un manuscrit de la Bibliothèque impériale, rapporté de Pavie par Louis XII, sur lequel M. Waagen a le premier appelé l'attention [2], jette quelque jour sur cette question. Cet admirable manuscrit [3], terminé en 1490 et intitulé *Gesti di F. Forza*, est dû au Crémonais Bartholomeus Gambagnola, qui en rédigea le texte très-probablement sur l'ordre de Louis le More. Il est orné de trois

1. Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci, con note illustrative da G. Vallardi.* Milano, 1830.

2. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* III, p. 367.

3. Ancien fonds, petit in-folio, nº 9941.

miniatures de la plus grande importance, et sans aller aussi loin que ceux qui prétendent y voir la main de Léonard, il est impossible de méconnaître qu'elles ont été faites sous sa direction, probablement d'après ses dessins, et sans doute par quelqu'un des élèves de l'académie de Milan. Au bas de la première page de l'introduction, couverte elle-même d'arabesques et d'ornements d'un goût exquis, se trouve, dans un médaillon soutenu par deux amours, un portrait de Louis le More, d'une finesse, d'une fermeté et d'une largeur admirables. Le frontispice représente François Sforza, à cheval, sous un portique. Le cheval, puissant et un peu lourd, marche du pied droit; l'anatomie en est très-belle et paraît étudiée d'après une statue plutôt que d'après le vif. Le cavalier, en armure, le bâton dans la main droite appuyée en arrière sur la selle, semble un peu court; sa tête, coiffée de la toque, est d'un dessin sec et précis. Le portrait est reproduit en buste à la page suivante en plus grande dimension. Si l'on se rappelle maintenant qu'en 1490 Léonard avait fini le premier modèle de la statue de Sforza, qu'il dirigeait à Milan non-seulement l'académie, mais tout ce qui, de près ou de loin, touchait aux beaux-arts, même la décoration du palais de Louis le More et jusqu'aux fêtes qu'il donnait, qu'il n'y avait à Milan aucun autre monument de François Sforza qui pût servir de modèle aux miniaturistes, que ces peintures sont bien certainement dans le style de Léonard, on conclura avec beaucoup de vraisemblance que nous possédons la reproduction de son œuvre, au moins telle qu'il l'avait exécutée une première fois. Il faut malheureusement ajouter que cette

miniature, quelque belle qu'elle soit, ne donne pas l'idée d'une œuvre très-originale ni très-puissante. Ce n'est pas une création; elle se rapproche trop des statues équestres qui existaient alors en Italie, du *Colleoni* de Verrocchio [1] et du *Gattamelata* de Donatello, qui ornait depuis bien des années la place de San Antonio à Padoue. Il serait du reste imprudent de juger une œuvre de cette importance d'après une miniature, et l'on peut d'ailleurs supposer que si Léonard, dont la justesse d'esprit n'est point contestable, abandonna son premier projet, c'est qu'il n'en était point satisfait. L'historien Paul Jove, qui put voir le modèle définitif, assure qu'il était aussi remarquable par son originalité que par ses dimensions.

La statue de Sforza fut découverte en 1493, peu de temps après le mariage de Louis avec Béatrice d'Este. Elle excita une admiration prodigieuse; mais Léonard y trouvait toujours quelque chose à corriger, si bien que, lorsque survinrent les événements de 1499, elle n'était point fondue [2]. Les arbalétriers gascons de Louis XII trouvèrent plaisant de la prendre pour but et la mirent en pièces [3].

1. Lorsque Verrocchio mourut, en 1488, le modèle de sa statue était presque achevé. (Gaye, *Carteggio*, I, p. 367.)

2. Luca Pacioli dit cependant (*Divina proportione*, Venetiis, 1509,) qu'elle fut fondue, qu'elle pesait 200,000 livres et mesurait 12 brasses de hauteur (la brasse de Milan avait 0,593 du mètre). Les relations intimes et journalières du célèbre mathématicien avec Léonard de Vinci donnent beaucoup de poids à son opinion; mais il est étonnant qu'aucun autre contemporain n'ait mentionné un fait de cette importance.

3. Lanzi, *Storia pittorica*, III, p. 162.

III

Il ne nous reste rien de la statue colossale de François Sforza, nous ne possédons qu'un fragment informe du carton d'Anghiari, la *Cène* du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces est en ruine! La fatalité s'est acharnée à détruire les plus importants ouvrages de Léonard de Vinci. Nous ignorons même à quelle époque il entreprit son chef-d'œuvre. On a avancé, sur des indications qui me paraissent insuffisantes, qu'il n'y travailla que pendant les deux années 1496 et 1497 ; il faut supposer avec Bossi qu'il s'occupa de cette composition pendant beaucoup plus de temps[1]. On connaît les habitudes de Léonard; il dut élaborer lentement une œuvre de cette importance, et tout porte à penser que les premières études qui s'y rapportent datent du commencement de son séjour à Milan. Vers 1496, le modèle de la statue de François Sforza étant achevé, il dut s'occuper avec d'autant plus de suite de la *Cène* que l'accès de dévotion dont fut pris Louis le More après la fin tragique de sa femme Béatrice mit un terme aux fêtes et aux distractions de toute sorte qui interrompaient sans cesse les travaux de Léonard. Un document cité par Amoretti[2]

1. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* Milano, 1810, in-folio.
2. Amoretti, *Memorie,* p. 57.

prouve qu'il travaillait encore à cette peinture pendant l'année 1497, et c'est vraisemblablement vers cette époque qu'il l'acheva.

A voir les admirables cartons que Léonard avait préparés pour les têtes des apôtres et du Christ, les dessins très-nombreux que nous possédons encore et qui se rapportent à cette composition, on peut juger, par le soin avec lequel il en étudia les moindres détails, de l'importance qu'il lui attribuait. Il mit à l'exécuter une ardeur et une passion qui ne lui étaient point habituelles. Bandello raconte qu'il lui est souvent arrivé de voir Léonard quitter brusquement sa statue équestre au milieu du jour, par les plus fortes chaleurs de la canicule, pour venir à Sainte-Marie achever un trait ou un contour de la *Cène* par deux ou trois coups de pinceau, comme s'il avait eu besoin de se soulager ainsi d'une trop forte préoccupation. D'autres fois il était tellement absorbé et captivé par son travail, qu'il y restait depuis le matin jusqu'au soir sans songer à boire ni à manger [1]. Le prieur des dominicains le tourmentait beaucoup pour qu'il achevât promptement son œuvre. Il ne pouvait comprendre, dit Vasari, qu'il restât quelquefois une demi-journée absorbé dans une sorte de contemplation. Léonard n'en faisait ni plus ni moins malgré les importunités du moine, qui jeta les hauts cris et alla se plaindre au duc. Le peintre fut mandé chez Louis, qui lui parla de sa lenteur, mais en lui faisant entendre que les sollicitations pressantes du prieur motivaient seules ces reproches. « Léonard n'eût jamais consenti à entrer

1. Bandello, *Novella* 58.

en discussion à cet égard avec le pauvre père, mais l'aménité et le tact du prince l'engagèrent à exposer toutes les difficultés qu'un artiste rencontre souvent au milieu de son œuvre, à prouver que souvent les grands génies ne travaillent jamais plus que dans les moments où ils paraissent ne rien faire... De plus, il confia au duc qu'il lui manquait deux têtes pour son tableau, celle du Christ et celle de Judas. Il n'espérait guère trouver sur la terre le type divin du Sauveur, dont son imagination était impuissante à concevoir l'idéale et céleste beauté : il lui semblait aussi difficile de rencontrer sur une face d'homme assez de bassesse et de cruauté pour exprimer d'une manière frappante l'ingratitude et la trahison du monstre ; mais quant à cette dernière, ajoutait-il, il avait à peu près son affaire dans la tête du moine si tracassier et si importun. »

Léonard n'employa malheureusement pas les procédés de la fresque pour exécuter cet ouvrage. Curieux de toute innovation, il avait adopté l'un des premiers la peinture à l'huile, dont il connaissait peut-être imparfaitement l'emploi. Peut-être aussi se servit-il de couleurs et de drogues de son invention. Toujours est-il que lorsque l'Armenini vit la *Cène* cinquante ans après qu'elle eut été achevée, elle était déjà fort endommagée [1]. Vasari, qui visita Milan en 1566, la trouva dans un état déplorable [2]. En 1726, elle fut restaurée par un certain Bellotti, qui ne laissa intact que le ciel. Les moines pratiquèrent au milieu de la composition

1. Lanzi, *Storia pittorica*, III, p. 161 ; note.
2. Vasari, *Vita di Benvenuto Garofolo*, XI, p. 251.

une porte qui fit disparaître les jambes du Christ et de plusieurs apôtres. Cette porte était destinée à établir une communication entre le réfectoire et la cuisine. On avait cloué tout près de la tête du Christ les armes impériales. Les soldats autrichiens et français rivalisèrent de vandalisme pour détruire ce chef-d'œuvre. A la fin du siècle dernier, le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces fut converti en magasin à fourrages et en écurie, et malgré un ordre formel de Bonaparte, ce lieu sacré resta livré aux plus vils usages, jusqu'au moment où le prince Eugène le fit restaurer et mettre dans l'état où il est aujourd'hui. On voit que ce n'est pas seulement à l'humidité des murs et aux procédés défectueux dont s'est servi Léonard qu'il faut attribuer la dégradation de l'ouvrage le plus parfait qui soit sorti de la main d'un peintre.

La composition de la *Cène* est très-connue ; elle a été popularisée par la gravure de Morghen, si belle de burin, malheureusement si fausse de caractère. Que sont redevenus dans cette reproduction molle et monotone ces types si variés, si fermes, si distingués, ce dessin précis sans sécheresse, ce modelé puissant et moelleux, ces expressions de physionomies vives, nettement écrites, et qui ne touchent cependant jamais à l'exagération? Nous possédons heureusement dans les copies contemporaines qui ont été faites de ce chef-d'œuvre, ainsi que dans les cartons et les dessins de la main même de Léonard, des documents suffisants pour apprécier cette peinture méconnaissable aujourd'hui, mais dont la supériorité était si manifeste que François Ier, pendant son séjour à Milan, eut

sérieusement l'intention de faire transporter à Paris la muraille de Sainte-Marie-des-Grâces, et n'abandonna ce projet que parce que les ingénieurs reculèrent devant la difficulté de l'entreprise. Les dessins qui se rapportent à la *Cène* sont dispersés dans un grand nombre de collections [1], et le volume du Louvre renferme deux ou trois têtes d'études qui paraissent avoir servi à Léonard pour cette composition. On possède les dessins au pastel, grands comme nature, des têtes du Christ et des apôtres, dont parle Lomazzo [2]. Les têtes de saint Jacques, de saint Jean et du Christ sont restées en Angleterre. Les dix autres se trouvaient il y a quelques années dans la collection du roi de Hollande; elles ont été vendues en 1850 et sont maintenant à Pétersbourg. On conserve à Milan, au musée de Brera, une très-belle tête du Christ, également grande comme nature, dessinée à la pierre noire et à la sanguine. On connaît plus de quarante copies et imitations plus ou moins anciennes de la *Cène*. La plus célèbre et de beaucoup la meilleure est celle que Marco d'Oggione peignit sur toile vers 1510, et qui se trouve à l'académie de Londres; elle est

1. Les petites esquisses qui se trouvent à l'Académie de Venise ne sont pas de Léonard, comme le pensent les éditeurs de Vasari. C'est à tort également qu'ils indiquent le beau dessin de la *Cène* de Léonard de Vinci, au musée du Louvre, comme le projet d'ensemble pour la peinture de Sainte-Marie-des-Grâces.

2. Lomazzo. *Trattato dell' Arte della pittura,* liv. III. Quelques critiques pensent que ces admirables têtes ne sont pas de Léonard. MM. Waagen, Passavant et Rigollot les regardent, je crois avec raison, comme authentiques. Voir, en particulier, Waagen : *Kunstwerke und Künstler in England und Paris,* I, p. 439.

exactement de la grandeur de l'original, qu'elle reproduit dans ses plus minutieux détails. Celle que possède le musée du Louvre est d'un tiers moins grande que la précédente, très-exacte également; elle paraît être de la même main, quoique moins belle. Cette copie fut commandée par le connétable de Montmorency pour la chapelle du château d'Écouen. La petite copie qui était dans la salle des marguilliers à Saint-Germain-l'Auxerrois, et qu'on attribue à B. Luini, a été tellement repeinte qu'elle mérite à peine une mention. Enfin le grand carton conservé dans la galerie de Leuchtenberg à Munich, que le peintre Bossi exécuta en consultant les meilleurs documents pour la mosaïque de la galerie du Belvédère à Vienne, peut être étudié avec fruit. Le même peintre fit encore à l'huile la répétition de ce carton qui se trouve au musée de Brera.

Ce sujet de la *Cène* n'avait été traité que très-exceptionnellement par les peintres antérieurs à Léonard. Négligé par les écoles de Venise, de Sienne et d'Ombrie, les maîtres florentins paraissent être les seuls qui s'en soient sérieusement occupés. Le *Cénacle* que Giotto et ses élèves peignirent dans l'ancien réfectoire de Santa Croce à Florence, les deux fresques du même genre qu'exécuta Domenico Ghirlandajo dans celui de Saint-Marc et dans celui d'Ognissanti, sont les seuls ouvrages représentant ce sujet qui méritent une mention. Ces peintures ont la grandeur et l'élévation qu'on est habitué à rencontrer dans toutes les productions de cette admirable école; mais l'art, avec Giotto et même avec le Ghirlandajo, manquait de la souplesse nécessaire pour vaincre les difficultés

particulières à ce sujet. Ces compositions grandioses et austères sont roides; les personnages, immobiles sur une seule ligne, ne marquent ni par leurs gestes ni par leurs expressions les sentiments qui doivent agiter leur âme. Plus sévères chez l'un de ces maîtres, déjà plus vivants chez l'autre, ils ne concourent point à l'action, qui n'a rien de cette unité puissante et de cette prodigieuse variété que Léonard devait mettre dans son chef-d'œuvre. Si l'on se reporte au temps où cet ouvrage fut exécuté, on ne peut qu'être émerveillé du progrès immense que Léonard fit faire à son art. Contemporain du Ghirlandajo, condisciple de Lorenzo di Credi et du Pérugin, qu'il avait rencontrés dans l'atelier de Verrocchio, il rompt d'un coup avec la peinture traditionnelle du xve siècle, il arrive sans erreurs, sans défaillances, sans exagération, et comme d'un seul bond, à ce naturalisme judicieux et savant également éloigné de l'imitation servile et d'un idéalisme vide et chimérique. Chose singulière, le plus méthodique des hommes, celui qui parmi les maîtres de ce temps s'est le plus occupé des procédés d'exécution, qui les a enseignés avec une telle précision que les ouvrages de ses meilleurs élèves sont tous les jours confondus avec les siens, cet homme dont la *manière* est si caractérisée n'a point de rhétorique. Toujours attentif à la nature, appuyé sur elle, la consultant sans cesse, il ne s'imite jamais lui-même. Le plus savant des maîtres en est aussi le plus naïf, et il s'en faut que ses deux émules, Michel-Ange et Raphaël, méritent au même degré que lui cet éloge.

La peinture murale de Sainte-Marie-des-Grâces ne compte pas moins de 8 mètres 60 centimètres de

large sur 4 mètres 51 centimètres de haut. Les personnages ont près de 3 mètres. Dans son dessin général, elle ne diffère en rien d'essentiel de celles de Giotto et du Ghirlandajo. C'est une peinture sur un seul plan. Si affranchi qu'il soit des entraves de l'art hiératique dans la représentation de la figure humaine, Léonard n'avait pas cette hardiesse d'imagination qui fit concevoir et victorieusement exécuter à Michel-Ange la voûte de la Sixtine et à Raphaël l'*École d'Athènes*. Le sujet se prêtait d'ailleurs admirablement à ce genre de composition, et c'est en développant un thème qu'il n'avait pas inventé qu'il s'est montré créateur. Comme dans la fresque de Giotto, les personnages sont sur une même ligne qui fait face au spectateur. Le Christ n'a point d'auréole, les apôtres n'ont aucun de ces emblèmes qui les caractérisent dans les anciennes peintures. C'est par le jeu de la physionomie et par les gestes que les apôtres, groupés trois par trois et se rapprochant avec anxiété du Christ pour mieux entendre ses paroles, expriment l'étonnement et l'horreur qui débordent de leur âme. Ni la vivacité des expressions, ni la violence des attitudes ne nuisent à la savante harmonie de cet ensemble vivant. Depuis le visage ineffable du Christ jusqu'à la figure ignoble de Judas, l'œil parcourt une suite de types expressifs, individuels, admirables, où se peignent avec une netteté parfaite les sentiments les plus forts et les plus variés.

Le christ de la *Cène* de Milan résume le génie de Léonard de Vinci dans ce qu'il a de plus élevé. La conception en est grande, originale, frappante; l'exécution en est parfaite. L'école de Phidias avait cher-

ché le type de l'espèce humaine, l'homme abstrait; le peintre florentin a représenté l'homme idéal, l'individu. Vasari, dans son amour du merveilleux, a prétendu que Léonard n'avait jamais pu achever la tête de son Christ. C'est du roman. Elle était peinte, et probablement avec intention, d'une manière plus vague, moins affirmée que celles des disciples; mais l'Armenini assure qu'elle était complétement terminée, et ce qu'on en peut voir encore fait penser qu'il a raison. Cette admirable figure a-t-elle cependant toute la portée qu'on a voulu lui donner? Léonard l'a peinte sans doute avec le sérieux et le respect dus à un pareil sujet, et nous croyons volontiers Lomazzo, lorsqu'il dit qu'il n'y travaillait pas sans que sa main tremblât; mais a-t-elle le caractère surhumain qu'on a voulu lui donner? Le Christ de Léonard est le plus beau des hommes; mais rien dans sa personne ne décèle un dieu. Son tendre et ineffable visage respire la plus profonde douleur. C'est un maître miséricordieux qui avoue sans colère à ses disciples, à ses enfants, que l'un d'eux le trahira. Il est grand, pathétique, sublime, mais il reste homme. L'effroi, l'étonnement, l'horreur, qu'expriment si vivement, si nettement, les gestes, les pantomimes, les expressions des disciples, n'ont rien qui dépasse les sentiments humains. Qu'on se représente de nos jours un père assis à la table de famille, au milieu de ses enfants, et disant à l'un d'eux : « Tu m'as trompé! » On aura, moins la beauté et la force que le génie ajoute à la réalité, le drame qui resplendit sur la muraille de Sainte-Marie. L'art doit-il en rester là? En se bornant à exprimer d'une manière admirable des sentiments vrais, Léo-

nard a-t-il donné à sa création toute la portée qu'elle pouvait avoir? Je conviens que son œuvre est parfaite, et qu'il l'a exécutée telle qu'il l'a conçue; mais je ne puis comprendre qu'en se méprenant sur le but qu'il poursuivait, on ait voulu faire de ce grand peintre le représentant le plus élevé et le plus complet de l'art religieux. Je sens bien de quel intérêt il serait pour certaines doctrines exclusives de s'assurer un si puissant auxiliaire; mais les faits ne se prêtent point à de pareilles interprétations. L'auteur de la *Cène* n'est ni liturgique, ni chrétien, ni religieux à aucun degré. Non-seulement la pensée religieuse ne se montre nulle part dans ses ouvrages d'art, mais ce que l'on a lu de ses volumineux écrits et de ce journal, où il consignait régulièrement ses plus secrètes pensées, peut leur servir de commentaire et d'explication. On n'y trouvera qu'un observateur prodigieux de l'esprit humain, une merveilleuse intelligence dont la sagacité s'élève jusqu'au génie : jamais un mot sorti du cœur, jamais un sentiment qui dépasse la réalité. Il ne faut pas jouer sur les mots. Je comprends qu'une œuvre parfaite, qu'elle qu'en soit d'ailleurs la portée, élève l'âme, et qu'en lui montrant une image harmonieuse, et jusqu'à un certain point complète, elle la prédispose à concevoir le surnaturel, l'absolu; mais je ne puis admettre que par cela seul cette œuvre ait un caractère religieux. Retenus dans l'espace et dans le temps, nous n'y sommes point enfermés. Semblables à ces êtres inférieurs de la création qui, destinés à subir plusieurs métamorphoses, présentent dès les premières phases de leur développement des organes rudimentaires sans utilité directe, nous avons des facultés incomplètes qui per-

çoivent obscurément des formes, des idées, des sentiments, qui dépassent les limites du monde sensible. La religion, la métaphysique, la poésie, la musique, les arts du dessin, sont les formes qui répondent à ces besoins de l'âme, à ces élancements du cœur, à ce goût passionné de la beauté, traits épars de la vérité parfaite à laquelle l'homme aspire, et qu'il pressent. C'est cette beauté suprême que les maîtres naïfs de la noble école toscane poursuivaient malgré les entraves d'un art imparfait; c'est elle que cherchaient Michel-Ange et Raphaël, et qu'ils ont atteinte en particulier dans cette figure du Christ, l'un en lui donnant une force, une grandeur et une majesté surhumaines, l'autre en répandant sur toute sa personne une grâce, une pureté, une douceur presque divines.

Les tableaux de chevalet qu'on peut avec quelque certitude attribuer à Léonard de Vinci sont excessivement rares. Chef d'une école habile et fervente, ses élèves ont souvent travaillé d'après ses dessins ou ses cartons, et il est quelquefois si difficile de distinguer leurs ouvrages des siens, que les connaisseurs les plus compétents s'y sont trompés. Je ne veux entrer dans aucune discussion d'authenticité. Les quelques ouvrages qui sont indubitablement de la main de Léonard, et que nous possédons, suffisent pour caractériser sa manière. Il faut certainement retrancher de son œuvre des tableaux d'une grande beauté et très-importants, tels que la *Vierge au bas-relief* de lord Monsohn, la *Modestie et la Vanité* du palais Sciarra, le *Christ disputant avec les docteurs* de la galerie nationale de Londres, les trois *Hérodiade* de Vienne, celle de Paris, ainsi que celles de la tribune de Florence et

de la galerie d'Hampton-Court, qu'un dessin élégant, mais sans largeur, un modelé sans force, un coloris clair, transparent, léger et brillant, font attribuer sans hésitation à Bernardino Luini. Il faut rendre à Salai, à Beltraffio ou à d'autres les *Léda*, peut-être même la belle *Vierge* de Pétersbourg, et cette adorable figure de jeune femme, le sein gauche découvert, une fleur à la main, les cheveux noués à la grecque, qui était connue sous le nom de la *Colombina* dans la galerie d'Orléans, qui passa ensuite dans celle du roi de Hollande, et qui orne aujourd'hui la collection déjà si riche du palais de l'Ermitage. On pourrait prolonger cette liste et contester presque tous les tableaux qui ont été attribués à Léonard. En fait d'authenticité, je ne suis point parmi les crédules, mais je trouve cependant M. Kugler trop sévère lorsqu'il paraît penser que les seuls tableaux dont l'invention et l'exécution soient de Léonard se réduisent à trois de ceux qui se trouvent au Louvre : à la *Joconde*, au *Saint Jean-Baptiste* et au portrait de Lucrezia Crivelli. Pour ne parler que de Paris, je crois impossible que l'on conteste sérieusement la *Vierge et sainte Anne*, ni même le *Bacchus*. J'ai dit ce que je pensais de la *Vierge aux Rochers*. Ce seraient six tableaux qui font bien, j'en dois convenir, la grande moitié des ouvrages de chevalet parfaitement authentiques de Léonard.

Il n'est pas moins difficile de fixer la chronologie des tableaux de chevalet de Léonard que d'en établir l'authenticité. Le portrait de Lucrezia Crivelli au Louvre, ceux de Louis le More et de Béatrice à l'Ambroisienne, peut-être la belle *Vierge allaitant le Christ* du palais Litta, dans laquelle on croit reconnaître l'in-

fluence de Jean Van-Eyck[1], sont les seuls qu'on puisse rapporter avec quelque certitude à son séjour à Milan. Le dessin de ces ouvrages est élégant, d'une justesse extrême ; mais la peinture garde encore un peu de cette sécheresse que Léonard, semble-t-il, n'a perdue qu'à partir de son retour en Toscane. Le portrait de Lucrezia est cependant un chef-d'œuvre. On pense qu'il a été peint vers 1497, lorsque Louis le More, revenu de sa dévotion, se fut rattaché à cette femme, dont il eut même alors un fils, nommé Giovanni Paolo. Elle est vêtue d'une robe rouge ornée de broderie et de bandes d'or. La tête est de trois quarts ; les cheveux, en bandeaux très-lisses, sont retenus par une ganse noire, ornée d'un diamant, qui passe sur le front. On a pris longtemps ce portrait pour celui de la maîtresse de François Ier, la femme du jaloux Féron, et on la nomme encore la *Féronnière*. Quant à celui d'une autre des maîtresses de Louis, la belle Cecilia Gallerani, il se trouvait encore au siècle passé chez le marquis Bonevana ; mais il paraît irrévocablement perdu : Léonard semble l'avoir répété plusieurs fois. C'est elle que les caprices érotiques de Louis lui imposèrent le plus souvent comme modèle pour les tableaux religieux qu'il lui commandait. On a cru la reconnaître dans la *Sainte Cécile* de la galerie de Munich ; d'autres portraits d'elle, également déguisée en sainte, étaient conservés chez le professeur Franchi à Milan et chez les Pallavicini de San Calocero. Enfin Amo-

1. La *Vierge* de la *casa* San Vitale à Parme, signée et datée, est reconnue aujourd'hui comme l'œuvre de Cima da Conegliano. — Elle est maintenant au musée de Parme.

retti vit à Milan, chez un marchand de vin, un tableau dont il parle avec admiration : c'était une Vierge tenant une rose que l'enfant Jésus bénissait, et pour qu'on ne pût se tromper sur l'intention qui avait dicté cette composition, on avait écrit au bas du tableau ces deux mauvais vers :

Per Cecilia qual te orna, lauda e adora
El tuo unico figliòlo, o beata Vergine, exora [1] !

C'est comme ingénieur, on se le rappelle, que Léonard s'était avant tout proposé à Louis le More ; jusqu'au moment où il commença la *Cène*, ses travaux d'architecture, de sculpture, ainsi que l'organisation de l'Académie de Milan et son enseignement, l'absorbèrent presque tout entier. Les études préparatoires qu'il avait faites pour la *Cène*, les difficultés qu'il avait dû rencontrer dans l'exécution de ce grand ouvrage, en le rendant de plus en plus maître des moyens matériels de son art, complétèrent cette somme de connaissances, d'expérience, que son esprit sagace et avide de perfection allait bientôt si admirablement mettre en œuvre. C'est à partir de son second séjour à Florence, depuis l'année 1500 environ, que sa peinture, déjà si remarquable par un dessin précis et serré, par un relief vigoureux, prit cette largeur, cette finesse élégante et cette grâce, ce modelé souple, moelleux, inimitable, ce *sfumato* merveilleux qui fait dire à Vasari que « cette peinture fait le désespoir de tout peintre excellent. »

Trois tableaux conservés au Louvre, la *Vierge et*

1. Amoretti, *Memorie*, p. 30, 157.

sainte Anne, Saint Jean et la *Joconde,* suffiront pour caractériser cette dernière manière de Léonard. Un passage obscur de Vasari a fait contester l'authenticité de la *Vierge et sainte Anne.* Le biographe raconte que les frères servites chargèrent Léonard de faire, pour le maître-autel de l'église de l'Annunziata un tableau précédemment commandé à Filippino, qui, par considération pour Léonard de Vinci, renonça à cette commission; que Léonard, s'étant installé chez les frères avec sa famille, n'aurait mis aucun zèle à terminer cet ouvrage; qu'après en avoir avancé le carton, qu'il exposa pendant deux jours à l'admiration de la foule, et leurré les frères de promesses, il l'aurait abandonné; que plus tard même, malgré les instances de François Ier, son indécision et sa mobilité l'auraient empêché de le peindre. Le carton fait pour les frères servites est maintenant très-connu; il est à l'académie de Londres, et n'a pu en aucune manière servir pour le tableau du Louvre. Dessiné aux crayons noir et blanc, c'est un des ouvrages les plus parfaits et les mieux conservés de Léonard. Les figures sont plus petites que nature. Le Christ, sur les genoux de sa mère, se retourne vers le petit saint Jean. Sainte Anne est assise à côté de la Vierge, et montre le ciel de le main. L'auteur a donc fait deux compositions différentes de ce sujet, ce que Vasari paraît avoir ignoré; mais il n'a pas fallu moins d'un texte de Paul Jove[1],

1. Vie manuscrite de Léonard de Vinci, par Paul Jove, citée par Bossi dans son *Cenacolo.* — Voir aussi dans Casio de' Medici, *Libro de' fasti*, etc., Bologna, 1535, le sonnet CXLIV intitulé « *Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il filio scendessi sopra un agnello.* »

qui affirme que le tableau représentant la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne a été exécuté, et surtout de l'excellence tous les jours mieux reconnue de ce merveilleux ouvrage, pour le faire restituer à Léonard.

Cette composition a été répétée par les meilleurs élèves du grand peintre. Le carton original du tableau de Paris serait, d'après M. Waagen, dans la famille de Platen, en Westphalie [1]; la copie de Salai, faite pour la sacristie de Saint-Celse, est dans la galerie de Leuchtenberg, à Munich; on donne au même artiste celle des Offices de Florence, et la répétition, avec quelques variantes, de la galerie Brera, est attribuée à Bernardino Lanino.

Quoiqu'on trouve çà et là dans ses premiers ouvrages, et même dans ceux de son maître Verrocchio [2], quelques traits de ce type féminin que Léonard devait immortaliser dans ses dernières compositions, c'est dans le visage de cette *Vierge* du Louvre qu'il l'accuse avec le plus de netteté et d'élévation. Ce tableau n'est pas achevé, les draperies, les fonds et les accessoires ne sont qu'ébauchés, la couleur n'est pas aussi solide, le modelé n'est pas aussi puissant que dans le portrait de la *Joconde*. La composition même est bizarre et ne vaut pas celle du carton de Londres, mais les têtes sont admirables. La *Vierge* et la *sainte Anne* ont cet air noble, tendre et un peu dédaigneux, ce sourire ineffable, ce regard souriant et voluptueux des femmes de Léonard, belles et profanes madones

1. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III, p. 426.

2. Voir en particulier son *David* en bronze, aux Offices de Florence.

qu'on a si souvent reproduites sans pouvoir jamais les égaler !

Le type de la *sainte Anne*, de la *Joconde*, du *Saint Jean*, serait-il une création spontanée du cerveau de Léonard? ou bien le peintre aurait-il rencontré dans la nature cet idéal qu'il avait obscurément poursuivi jusqu'alors? Une découverte faite il y a quelques années, et dans des circonstances assez bizarres pour mériter d'être rapportées, pourrait expliquer comment Léonard, qui choisissait pour ses têtes d'hommes les modèles les plus variés, a pour ses têtes de femmes adopté ce type unique, si facilement reconnaissable, et qui a tant embarrassé tous ceux qui se sont occupés de son œuvre. Parmi les tableaux appartenant au roi Louis-Philippe, et qui furent vendus aux enchères, se trouvait un beau panneau de cèdre sur lequel était peinte une figure qui paraissait médiocre. Un marchand de tableaux de Paris, M. Moreau, l'acheta, se doutant peut-être qu'un si grossier badigeonnage devait cacher quelque mystère. Le panneau nettoyé, on trouva une admirable peinture où je n'hésitai point, lorsque je la vis il y a quelques années, à reconnaître la main de Léonard. On a dit que ce tableau avait été recouvert par les ordres du duc d'Orléans, fils du régent, qu'il avait été relégué dans les greniers du Palais-Royal, où on l'avait oublié, mais que le roi Louis-Philippe savait par des papiers de famille qu'il devait posséder un ouvrage de Léonard, et qu'il s'en était souvent informé. Quoi qu'il en soit, cette peinture représente une femme à demi couchée, presque nue, évidemment faite d'après nature. C'est la *Joconde*, ce sont les mêmes traits, le même sourire

de la bouche et des yeux, les mêmes merveilleuses mains. Si on ajoute qu'il existe deux portraits en buste et sans vêtements de la même personne, l'un qui était dans la galerie Fesch, l'autre qui se trouve encore à l'Ermitage [1], que Mona Lisa Gherardini était la troisième femme de Francesco del Giocondo, qui l'épousa en 1495, que peu d'années plus tard Léonard de Vinci, encore presque jeune, ayant pour lui les séductions du génie, de l'esprit, de la beauté, se trouvait à Florence, que ce portrait, auquel il travailla ou fit semblant de travailler près de quatre ans, bien loin de rester entre les mains du mari, demeura la propriété du peintre, qui le vendit à François Ier 4,000 écus d'or (45,009 fr.), qu'enfin, à partir de cette époque, toutes les peintures et surtout les dessins [2] de Léonard offrent une ressemblance frappante avec le portrait de Mona Lisa que nous possédons, on se convaincra qu'il pourrait y avoir dans ces rapprochements, dont je n'ai pas été seul frappé, une explication plausible d'un fait unique dans l'histoire de l'art.

Les répétitions du portrait de Mona Lisa sont très-nombreuses ; il s'en trouve aux musées de Madrid, de Munich, à Florence à la *casa* Mazzi, à Rome chez le prince Torlonia, dans la villa Sommariva sur le lac de Côme, à Londres dans la collection Hume. Le portrait du Louvre a noirci, mais sans rien perdre de son harmonie et de sa beauté, et c'est sans doute par inadvertance que les commentateurs de Vasari ont écrit

1. Dr Rigollot, *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, Dumoulin. 1849, in-8, p. 67.

2. Voyez les dessins de la galerie de Florence, qui, étant restés dans cette ville, y ont probablement été faits.

«qu'il avait été gravement défloré par une restauration maladroite. » La moindre retouche faite à une semblable merveille sauterait aux yeux. Ce tableau est parfaitement intact, et on a sur ce point trop à reprocher aux administrations qui se sont succédé au Louvre pour qu'il convienne de les charger d'un crime imaginaire.

Dans leur immortalité relative, les créations du génie ont cette ressemblance avec celles de la nature, que les années ne les atteignent point, et qu'une jeunesse éternelle est leur partage. Celles-ci se renouvellent de saison en saison; les grandes œuvres de l'art conservent d'une manière plus constante et malgré les injures du temps la vivante image de la pensée qui les créa. Les unes comme les autres demeurent, tandis que s'entassent à leurs pieds les débris des générations qui les ont contemplées. Cette image voluptueuse et charmante de Mona Lisa existe depuis plus de trois siècles. Des milliers d'hommes, de tout âge et de toutes langues, se sont pressés autour de ce cadre étroit. Ils se sont embrasés aux rayons de ces yeux limpides et ardents. Ils ont écouté les paroles menteuses de ces perfides lèvres. Ils ont emporté aux quatre coins du monde le trait empoisonné dans leur cœur. Aussi longtemps qu'il restera quelques vestiges de cette merveilleuse et funeste beauté, tous ceux qui cherchent à lire les mystères de l'âme sur les traits du visage viendront avec angoisse demander à ce sphinx nouveau le mot de l'énigme éternelle. Amoureux, poëtes, rêveurs, allez mourir à ses pieds! Votre désespoir ni votre mort n'effaceront de cette bouche railleuse le sourire enchanteur, le sourire implacable qui promet la félicité, qui ne donnera jamais le bonheur.

Le *Saint Jean* [1] est moins parfait que la *Joconde*, et cependant je ne crois pas que dans aucun autre de ses ouvrages Léonard se soit autant approché de l'idéal qu'il poursuivait; mais par quelle étrange fantaisie le peintre a-t-il mis une croix dans la main de cette figure profane? Ce *Saint Jean* est une femme, personne ne s'y trompe. C'est l'image de la Volupté : elle s'impose à l'esprit avec une incroyable puissance; il semble qu'on l'ait vue vivante : elle reste gravée dans l'imagination et dans le cœur comme ces souvenirs douloureux et charmants que l'on déteste et que l'on chérit. Je me souviens qu'en me rendant à Rome pour la première fois, je fus arrêté près de Baccano par quelque accident de voiture. Du haut des collines qui dominent cette pauvre auberge, la vue s'étend sur toute la campagne romaine et sur la ville. Le spectacle que je désirais voir depuis bien des années, je l'avais sous les yeux. Mais cette figure du *Saint Jean* de Léonard me poursuivait. Pour ramener mon attention sur la grande scène qui m'entourait, je récitais les vers terribles qu'Alfieri a datés de cette place :

Vuota, insalubre region, che stato
Ti vai nomando...

1. Il faisait partie de la collection de François I[er]. Louis XIII en fit présent à Charles I[er], qui lui donna en échange un portrait par Holbein (celui d'Érasme) et une *Sainte Famille*, de Titien. Jabach l'acheta à la vente des objets d'art de Charles I[er], et le céda à Louis XIV. — Félibien (*Entretiens sur la vie des plus excellents peintres*, Londres, 1705, I, p. 174), parle d'une tête de saint Jean, faite par Léonard vers 1513 pour Camille degli Albizzi, qui était de son temps chez le prince de Condé. Serait-ce le même ouvrage, ou s'agit-il d'un tableau perdu?

« Terre insalubre et dépeuplée qui prétends au nom d'État ; visages pâles, repoussants et exténués d'un peuple lâche et coupable ;... prince que la folie d'autrui appelle bienheureux ; cité sans citoyens; temples augustes sans religion,... lois injustes qui devenez plus mauvaises à chaque lustre,... c'est toi, Rome, toi, le siége de tous les vices ! » C'était en vain, la voluptueuse image ne me quittait pas ; elle flottait devant moi sur la vaste plaine ; je voyais ses lèvres folles et souriantes, ses yeux enivrés, ses abondants cheveux d'or, et j'entrai dans la ville éternelle, l'esprit hanté par le fantôme du faux dieu de tous les temps.

IV

Les travaux importants que Léonard avait exécutés à Milan ne l'avaient point enrichi. Menant grand train et comptant peu, lorsque la fortune lui souriait, il partageait volontiers avec ses élèves et ses amis. Il était bon : Melzi l'appelle dans ses lettres « bon ami et excellent père ; » mais il n'avait ni cette dignité de caractère ni ce goût d'indépendance qui conseillent le stoïcisme ou la prévoyance. La lettre que l'auteur de la *Cène* écrivit au duc de Milan pour lui exposer sa détresse est d'une tristesse et d'une humilité navrantes. « Il n'a plus de commission de personne... Il veut renoncer à son art. Il a dévoué sa vie au service

du duc,... il est continuellement prêt à obéir; mais il est en retard de sa solde, il n'a plus rien pour payer ses ouvriers; il demande qu'on lui donne quelques vêtements [1]... » Louis lui fit présent, par acte du 26 avril 1499, d'une petite vigne de seize perches, située près de la porte Vercellina. Peu de temps après, le More était chassé de ses États par la rapide campagne de Louis XII, et Léonard fit à son ancien patron cette brève oraison funèbre, qu'on trouve écrite de sa main sur la couverture de l'un de ses manuscrits : « Le duc perdit l'État, la fortune et la liberté; il n'a rien terminé de ce qu'il a entrepris. »

Léonard vit de ses propres yeux détruire le modèle de son monument de François Sforza, les peintures qu'il avait faites dans le palais du duc, ses grandes et admirables constructions du palais de Galeas San Severino; il ne paraît pas cependant qu'il ait d'abord songé à quitter Milan, et on voit par quelques notes de ses manuscrits qu'il se considérait comme attaché à la personne du prince, quel qu'il fût, et qu'il désirait rester dans un pays où il avait maintenant quelque bien et où il aurait voulu continuer ses travaux. Les embarras que la guerre donnait à Louis XII ne lui permirent probablement pas d'utiliser les talents d'un homme qu'il devait si vivement apprécier par la suite, et Léonard partit pour Florence avec son élève Salai et son ami le mathématicien Luca Pacioli, dont il avait illustré de nombreuses planches le livre sur la *Divine proportion,* qui ne fut cependant publié que quelques années plus tard, en 1509.

1. Amoretti, *Memorie,* p. 75.

A Florence, il trouva ses amis sous le coup des troubles et des agitations qui suivirent la mort de Savonarole. Fra Bartolommeo s'était fait moine au couvent de Saint-Marc; Lorenzo di Credi, désespéré de la mort du réformateur, avait renoncé à la peinture et voulait se retirer pour mourir à l'hôpital de Sainte-Marie-Nouvelle; Boticelli, que Léonard appelle son ami dans le *Traité de la Peinture* [1], vieux, pauvre et attristé, n'avait plus rien du joyeux compagnon qu'il avait connu vingt ans plus tôt. Pérugin était le seul de ses anciens amis qui n'eût pris aucune part aux événements dont Florence venait d'être le théâtre. Il était lié de très-ancienne date avec Léonard, il professait comme lui la plus parfaite indifférence à l'endroit des questions politiques et religieuses, et on sait qu'il vint le voir plusieurs fois pendant le séjour que l'auteur de la *Cène* fit alors en Toscane.

Léonard, aussitôt après son arrivée, s'était remis à ses études pour la canalisation de l'Arno, qu'il prétendait rendre navigable de Florence jusqu'à Pise [2]. Il commença peut-être dès cette époque le portrait de Mona Lisa et fit celui de la belle Ginevra de' Benci, que

1. Ce mot de Léonard, concernant un grand peintre trop peu connu, mérite d'être cité : « Si un grand peintre n'aime également toutes les parties de la peinture, il ne pourra jamais être universel; par exemple, si quelqu'un n'a point de goût pour le paysage et croit que l'étude en soit trop basse pour mériter que l'on s'y amuse, comme faisait notre ami Boticelli, qui disait quelquefois qu'il ne fallait que jeter à l'aventure une éponge pleine de plusieurs couleurs diverses contre un mur, et qu'elle y imprimerait une salissure où l'on verrait un paysage. » (*Traité de la peinture*, ch. IX, p. 3.)

2. Son projet ne fut exécuté que beaucoup plus tard.

le Ghirlandajo avait déjà représentée dans une des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle; mais il ne resta que peu de temps dans sa patrie. Il se mit au service de César Borgia, qui le nomma, en 1502, son architecte et son ingénieur général[1]. Il passa cette année presque entière à dessiner des ports, à projeter des fortifications, à parcourir dans tous les sens la Romagne et l'Ombrie. Très-peu de temps avant de commencer le carton d'Anghiari, Léonard fit un voyage à Rome[2]. S'il n'a pas peint beaucoup plus tôt, comme je penche à le croire, la fresque de San Onofrio, c'est au séjour qu'il fit alors à Rome qu'il faut rapporter ce bel ouvrage. Dès janvier 1502, il était de retour à Florence, où nous le trouvons parmi les artistes désignés pour donner leur avis sur la place que devait occuper le *David* de Michel-Ange. Enfin, en 1504, il fut chargé de décorer l'une des parois de la grande salle du Palais-Vieux[3].

J'ai parlé ailleurs de cette composition de Léonard de Vinci, et je n'y veux pas longuement revenir. Ayant à représenter un trait de l'histoire de Florence, il avait choisi un épisode de la bataille d'Anghiari, gagnée par ses compatriotes contre Piccinino, qui servait alors Philippe-Marie Visconti. Sachant qu'il devait avoir Michel-Ange pour concurrent dans la décoration de la salle du Palais-Vieux, ce n'est sans doute pas sans intention qu'il prit un sujet d'action qui lui permettait de suivre son redoutable rival sur son propre terrain. On sait qu'il ne nous reste presque aucune trace du carton qu'il exécuta pour cette peinture, elle-même

1. Archives Melzi.
2. Gaye, *Carteggio*, II, p. 89.
3. *Idem, ibid.*, II, p. 88, 90.

détruite ; la description ambiguë de Vasari, celle que Léonard fit lui-même et qu'Amoretti a publiée[1], un dessin très-insuffisant de Raphaël[2], quelques croquis qui se trouvent dans Gerli et qui paraissent s'y rapporter, le dessin de la *casa* Rucellai gravé dans l'*Etruria pittrice*[3], enfin la gravure d'Edelinck, faite d'après un dessin de Rubens, qui, n'ayant pas vu le carton, n'avait pu reproduire qu'une copie plus ou moins ancienne de cette composition : tels sont les seuls renseignements que nous possédions sur ce grand ouvrage, car je dois à peine mentionner la lithographie publiée il y a quelques années par M. Bergeret d'après un dessin que personne n'a vu, et qui donnerait une pauvre idée de l'œuvre de Léonard, ainsi que quelques autres reproductions ou gravures qui ne présentent pas plus d'authenticité.

En choisissant pour sujet un combat de cavalerie, Léonard avait trouvé le moyen d'introduire dans sa composition son animal de prédilection, qu'il avait autant étudié que la figure humaine, et dont il connaissait à fond les formes et les mouvements. En retraçant une action qui se passe entre un petit nombre de personnages près du spectateur sur le devant du tableau, en évitant ainsi les complications de plans qu'il ne paraît pas avoir jamais bien entendues, il s'était tenu dans les conditions les plus favorables au développement de ses qualités. Il est d'ailleurs probable

1. Manuscrit N. — Amoretti, *Memorie*, p. 87, 88.

2. Ce dessin, qui a été possédé par sir Thomas Lawrence, fait maintenant partie de la riche collection d'Oxford.

3. *Etruria pittrice*, Firenze, Pagni e Bagni, 1791, grand in-fol., pl. XXIX.

que, stimulé par la réputation éclatante de son jeune rival, il mit à cette composition tout le soin dont il était capable, et qu'il fit les plus grands efforts pour ne pas perdre dans l'opinion la première place, que personne n'avait songé jusqu'alors à lui contester. Cependant, quelle que soit l'insuffisance du dessin de Rubens, nous possédons certainement les lignes principales, le *plan* de la composition de Léonard, et quoiqu'on puisse se figurer par quels prodiges d'exécution il aurait atténué la faiblesse de l'invention, s'il eût terminé la peinture qu'il ne fit que commencer dans la salle du Palais-Vieux, il faut dire que, d'après le peu que nous savons, c'est avec raison que l'opinion publique, incroyablement excitée et passionnée par ce duel entre les deux plus grands artistes de ce temps, se prononça si nettement pour Michel-Ange.

Léonard commença son carton dès février 1504. Il était terminé au mois d'avril de l'année suivante, car nous savons, par les belles recherches du docteur Gaye [1], qu'à cette époque la peinture était commencée dans la salle du Palais-Vieux. La seigneurie de Florence lui avait alloué 15 florins larges en or par mois, et lui avait adjoint plusieurs peintres qui travaillaient sous sa direction. L'œuvre n'était pas encore achevée en août 1505, lorsque tout à coup il l'abandonna. Toujours préoccupé d'inventions nouvelles, il avait recouvert le mur d'un mastic qui coulait ; mais il se peut que cette circonstance et son insouciance habituelle ne soient pas les raisons principales qui lui aient fait abandonner ce travail, et il est probable que

1. Gaye, *Carteggio,* II, p. 89.

l'éclatant succès du carton de Michel-Ange ne fut pas sans influence sur sa détermination. La peinture de Léonard de Vinci existait encore en 1513, mais très-détériorée, car les magistrats de Florence furent obligés, à cette date, de la faire entourer d'une armature, afin qu'elle ne se détruisît pas tout à fait. A partir de cette époque, on perd toute trace de cet ouvrage[1].

C'est en 1505, pendant qu'il travaillait encore à la peinture du Palais-Vieux, qu'il fit les modèles des trois statues coulées par Francesco Rustici, qui se trouvent encore au-dessus de la porte septentrionale du baptistère de Florence. Au mois d'août de l'année suivante, il retournait à Milan, et Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, gouverneur de la Lombardie pour Louis XII, lui témoignait déjà cette vive amitié qu'il lui garda jusqu'à sa mort[2]. Le maréchal faisait en effet demander à la seigneurie de Florence, le 19 août 1506, qu'on permît à Léonard de prolonger son séjour auprès de lui à Milan, « parce qu'il avait besoin de son travail pour un petit espace de temps. » La réponse de la seigneurie n'avait sans doute pas été favorable, car au mois d'octobre suivant le maréchal écrit lui-même : « Comme nous avons encore besoin de maître Léonard, vos excellences nous feront grand

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 90.

2. Le beau portrait du Louvre (n° 404), qui passait jusqu'à ces dernières années pour représenter Charles VIII ou Louis XII, est celui du maréchal de Chaumont, comme l'a très-bien démontré M. Ch. Leblanc dans l'*Iconographe*. Ce portrait, qui a été longtemps attribué à Léonard, n'est certainement pas de lui. M. Waagen le donne à Beltraffio; il est, selon toutes les probabilités, d'Andrea Solari.

plaisir de prolonger le congé qu'elles ont accordé audit Léonard, nonobstant la promesse qu'il a faite, afin qu'il puisse demeurer à Milan et achever certains ouvrages qu'il a commencés pour nous. » Le sévère gonfalonier Soderini répondit sèchement. : « Votre seigneurie voudra bien nous excuser de ne pas accorder le délai que vous demandez pour Léonard de Vinci, qui ne s'est point comporté comme il le devait envers cette république, car il a accepté une bonne somme d'argent et donné un petit commencement à un grand ouvrage qu'il s'était engagé à faire, et par amour pour votre seigneurie il s'est comporté comme un délateur [1]. Nous désirons n'être pas sollicités davantage, parce que son travail doit satisfaire l'universalité, et que nous ne pouvons pas, sans en souffrir, suspendre plus longtemps. »

Léonard partit de Milan, non sans emporter une lettre du maréchal pleine des recommandations les plus chaleureuses, destinées à désarmer le terrible gonfalonier. « Les œuvres éminentes, dit Charles d'Amboise, que maître Léonard, votre citoyen, a faites en Italie, et surtout en cette ville, ont porté tous ceux qui les ont vues à l'aimer singulièrement, encore qu'ils ne le connussent pas. Et nous confessons pour notre part être du nombre de ceux-là, l'ayant aimé avant de l'avoir connu personnellement. Mais depuis que nous avons vécu avec lui et que nous avons éprouvé par expérience ses diverses qualités, nous voyons en vérité que son nom, célèbre à cause de sa peinture, est obscur en comparaison des éloges qu'il mériterait

1. Le texte porte *delatore*, mais je pense qu'il faut lire *dilatore*.

dans les autres branches où il est si distingué, et nous confessons que dans les différentes choses que nous lui avons demandées, et qui concernent notre profession, telles que dessins et projets d'architecture, il nous a non-seulement satisfait, mais qu'il a excité notre admiration. C'est pourquoi, puisque vous avez bien voulu nous le laisser ces jours passés, nous nous montrerions ingrat si nous ne saisissions pas l'occasion de son retour dans sa patrie pour vous exprimer notre gratitude... Et s'il était besoin de recommander aux siens un homme de ce mérite, nous vous le recommanderions de tout notre pouvoir, et nous vous certifions que vous ne pouvez rien faire pour augmenter ses biens, ses agréments et ses honneurs sans qu'avec lui nous nous en réjouissions singulièrement [1]. »

Cette lettre n'empêcha pas le gonfalonier de reprocher très-durement à Léonard son inexactitude, son manque de foi et même les avances qu'il avait reçues pour un travail qu'il ne terminait pas. Léonard, blessé, courut chez ses amis, compléta la somme qu'on lui reprochait d'avoir reçue, et la porta à Soderini. Il faut se hâter d'ajouter que le gonfalonier refusa de la recevoir; mais il semble que depuis ce moment Léonard ne pensa plus qu'à quitter sa patrie, où, on doit en convenir, il n'avait jamais été particulièrement apprécié, et il n'y revint que pour très-peu de temps, en 1507 et en 1511, pour un procès qu'il soutenait contre ses frères à propos de l'héritage de son oncle paternel, et en 1514 en se rendant à Rome avec Julien de Médicis pour le sacre de Léon X. De retour à Milan,

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 86, 87, 94.

Léonard retrouva ce qui lui était le plus cher au monde, la tranquillité et ses amis. La Lombardie, déchirée par la guerre et par les factions, renaissait sous l'administration juste et sage du maréchal de Chaumont et de Jean-Jacques Trivulce. Melzi reçut Léonard à sa villa de Vaprio, et c'est alors qu'ils peignirent dans une amicale collaboration cette gigantesque madone dont la tête n'a pas moins de six palmes, à moitié détruite aujourd'hui par le temps et par les injures des soldats, mais dont les restes ont encore tant de majesté. Il avait de nouveau ses élèves autour de lui, et le premier argent qu'il toucha, il le partagea, dit-on, avec son élève Salai qui voulait doter sa sœur. Rappelé à Milan principalement pour achever le canal dela Martesana, il pouvait se livrer sans trouble, sous la protection éclairée et amicale de Charles d'Amboise,à ses goûts scientifiques et à la poursuite de ses chimères. En 1508, il écrivait son travail sur le *canal de la Martesana,* dans lequel il étudiait les moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodigiano des eaux que l'on enlèverait à l'irrigation des terres de culture et des près en faveur de la navigation. L'année suivante, il terminait le grand réservoir et les écluses du canal de San Cristoforo, et Louis XII le récompensait de ce travail en lui concédant en toute propriété une prise d'eau de douze pouces sur ce canal.

Je ne pourrais donner un aperçu, même très-incomplet, des travaux scientifiques de Léonard sans dépasser les limites que je dois m'imposer. Il a clairement indiqué ou soupçonné la plupart des découvertes modernes. On peut conclure de plusieurs passages de

ses manuscrits qu'il connaissait avant Copernic le mouvement de la terre. Ses observations sur la circulation du sang, sur la capillarité, sur l'aimant, la diffraction, le scintillement des étoiles, la lumière cendrée de la lune, sur le flux et le reflux; ses études de physiologie botanique, surtout de géologie, dans lesquelles il établit, trois siècles à l'avance et d'une manière très-précise, les bases d'une science que l'on croit toute récente, le mettent au rang des naturalistes les plus distingués de l'époque moderne. Il découvrit la chambre obscure et l'hygromètre. Ses connaissances en mathématiques pures étaient très-étendues, mais c'est de les appliquer à l'industrie qu'il s'est surtout préoccupé. Il appelait la mécanique « le paradis des sciences mathématiques[1]. » On trouve dans ses dessins des machines pour laminer le fer, pour faire des vis, des scies, pour dévider, tondre le drap, raboter, creuser des fossés, sonder, labourer, en se servant du vent comme force motrice, — un tournebroche, encore en usage à Rome, que met en mouvement l'air raréfié par la chaleur du foyer. Enfin le plan très-détaillé de son fameux canon (architonnerre, *Architonitro*) prouve qu'il avait eu l'idée d'employer la vapeur d'eau comme agent de propulsion[2].

Louis XII aimait les arts, il les protégeait avec intelligence. Admirateur de l'école lombarde, il n'encou-

1. Manuscrit E, fol. 8.

2. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, Duprat, an v, et Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, t. III. — La bibliothèque de l'Institut possède douze volumes de manuscrits de Léonard.

rageait pas moins nos écoles nationales. C'est sous son règne que notre architecture arriva à ce merveilleux développement si malheureusement arrêté sous François I[er] par le mauvais goût des artistes italiens de Fontainebleau. C'est le cardinal d'Amboise qui faisait venir Andrea Solari pour décorer le charmant château de Gaillon, c'est son frère qui achevait l'hôtel de Cluny, c'est un de ses neveux, le maréchal de Chaumont, qui protégeait Léonard de Vinci contre le mauvais vouloir de ses propres compatriotes, et cherchait à l'attirer en France. En 1507, Léonard avait reçu le titre de « peintre du roi ; » mais Amoretti se trompe lorsqu'il dit que Léonard avait fait un voyage en France dès 1506, car, le 12 janvier 1507, l'ambassadeur Francesco Pandolfini écrivait de Blois aux membres de la seigneurie de Florence : « .... Me trouvant ce matin en présence du roi très-chrétien, sa majesté m'appela, disant : Il faut que vos seigneurs me rendent un service. Écrivez-leur que je désire me servir de maître Léonard leur peintre, qui se trouve à Milan, désirant qu'il me fasse certaines choses, et faites en sorte que ces seigneurs lui enjoignent de me servir promptement, et qu'il ne parte pas de Milan avant mon arrivée. Il est bon maître, et je désire avoir certaines choses de sa main. Écrivez à Florence de manière à obtenir ce résultat, et faites-le promptement en m'envoyant la lettre... Et tout cela est venu d'un petit tableau de sa main qui a été apporté dernièrement ici de là-bas et jugé un très-excellent ouvrage. Dans la conversation, je demandai à sa majesté quelles œuvres elle désirait de lui. Elle me répondit : Certains petits tableaux de Notre-Dame et autres, suivant que cela me viendra dans l'idée ;

peut-être aussi lui ferai-je faire mon portrait[1]... »

Léonard ne jouit pas longtemps de la position, si conforme à ses goûts, que le maréchal de Chaumont lui avait faite. La mort lui avait enlevé dès 1511 un protecteur qui était un ami. Bientôt après, des événements plus graves vinrent renverser tous ses projets d'étude et de repos. Les soldats de la sainte ligue avaient replacé le jeune duc Maximilien sur le trône de son père. Il paraît que Léonard tenta de se rattacher à lui, on croit même qu'il fit son portrait; mais il s'était trop compromis pour que la place fût tenable, et lorsque Louis XII eut définitivement renoncé à sa conquête par le traité de 1514, il se décida à partir pour Rome. Ses élèves voulurent partager la mauvaise fortune de leur maître, vieux et découragé; ils le suivirent, comme le constate une note de Léonard lui-même : « Aujourd'hui 24 septembre, je partis de Milan avec Giovanni (Beltraffio?), Francesco Melzi, Lorenzo et le Fanfoia. » Le troisième jour, arrivés sur la rive gauche du Pô, ils s'arrêtèrent au pied d'une colline, et Léonard, voulant garder un souvenir d'un pays qu'il croyait ne jamais revoir, dessina un croquis du paysage qu'ils avaient devant les yeux. A Florence, Léonard trouva Julien de Médicis, qui l'emmena bientôt à Rome, où il allait lui-même pour assister au sacre de son frère, Léon X. Il y fut peu accueilli. Les politiques voyaient en lui l'ami du maréchal de Chaumont et de Trivulce, le partisan de la France. Les artistes devaient peu se soucier de voir un nouveau venu partager avec eux la faveur de

1. Gaye, *Carteggio*, II, p. 95, 96.

Léon. Raphaël ne paraît pas s'être employé à le servir. Quant à Michel-Ange, il est peu probable que Léonard lui ait demandé son concours, ou qu'il se soit soucié d'utiliser son crédit. La rivalité des deux grands artistes florentins datait de leurs travaux pour la salle du Palais-Vieux, et Léonard n'avait sans doute pas oublié avec quelle préférence marquée ses compatriotes avaient accueilli le carton de son jeune rival. De plus, un dessin de monument sépulcral, qui se trouvait dans la collection de sir Thomas Lawrence, fait supposer qu'il avait également concouru contre lui pour le tombeau de Jules II, lorsqu'en 1513 on renonça au projet gigantesque d'abord adopté. De son côté, Michel-Ange devait avoir peu d'estime pour un homme qui n'avait ni passions politiques ni opinions religieuses, qui, après avoir servi Louis le More, s'était attaché à Louis XII pour revenir à Maximilien, qui avait organisé des fêtes et élevé des arcs de triomphe pour tous les vainqueurs. Léonard était cependant si chaudement appuyé auprès de Léon par Julien de Médicis que le pape lui commanda un ouvrage important; « mais, dit Vasari, le peintre se mit d'abord en devoir de distiller des huiles et des plantes pour composer un vernis, et Léon, ayant entendu parler de ces préparatifs, se prit à rire en disant : « Ah! celui-là ne fera jamais rien de bien, puisqu'il pense à la fin de l'ouvrage avant de l'avoir commencé[1] ! »

François Ier venait d'entrer en Lombardie. Léonard,

1. Il fit cependant à Rome deux tableaux, une *Vierge* et un *Enfant*. Ces deux tableaux sont perdus.

rebuté par l'accueil qu'il avait reçu à Rome, l'y rejoignit. Il assista et il prit part aux fêtes que l'on donnait au jeune vainqueur. Il éleva pour François Ier des arcs de triomphe comme il avait fait pour Louis le More. C'est à Pavie qu'il construisit ce fameux lion automate qui marcha jusqu'au roi, se dressa, et dont la poitrine, en s'entr'ouvrant, laissa voir les fleurs de lis que le peintre courtisan y avait mises. A Bologne, où le roi eut une entrevue avec le pape, l'amour-propre de Léonard se dédommagea des blessures qu'il avait reçues à Rome. Il prit plaisir à se montrer au milieu des courtisans de François Ier, et il se divertit à dessiner en caricatures les personnages qui entouraient Léon, et dont il avait eu à se plaindre. François l'emmena en France au commencement de 1516, et lui alloua une pension de 700 écus. Léonard s'établit au château de Clou près d'Amboise. Son fidèle Melzi l'avait accompagné. Pendant les trois années et demie qu'il passa en France, il ne s'occupa que d'un projet de canal qui devait traverser la Sologne en passant par Romorantin. Il était vieux, fatigué, ennuyé : sa santé déclina de jour en jour, et il mourut le 2 mai 1519. Les circonstances romanesques que rapportent les biographes sur les derniers moments de Léonard de Vinci n'ont aucune vraisemblance. Il ne mourut pas dans les bras de François Ier, très-occupé alors des élections à l'empire, et qui, d'après le *Journal de la Cour*, ne fit aucun voyage avant le mois de juillet de cette année 1519. Le roi, au moment de la mort de Léonard, était à Saint-Germain, où la reine venait d'accoucher. Les ordonnances du 1er mai sont datées de cette résidence, et Melzi, dans la longue let-

tre[1] qu'il écrivit aux frères de Léonard pour leur annoncer la perte qu'ils venaient de faire, ne mentionne point une circonstance assez importante pour qu'il n'eût pas manqué de la noter.

Vasari, qui ne perd pas une occasion de faire montre d'orthodoxie, a très-nettement accusé Léonard d'impiété. « Il était tellement infecté de notions hérétiques, dit-il dans sa première édition, qu'il ne croyait à aucune espèce de religion, et qu'il mettait la philosophie bien au-dessus du christianisme. » Il modifia plus tard cette version en disant « qu'ayant vécu jusque-là sans religion, il tourna ses pensées avant de mourir vers les vérités catholiques. » Le biographe se trompe. Léonard fit son testament, qu'Amoretti nous a conservé[2], dès le 13 avril 1518, c'est-à-dire plus d'un an avant sa mort. Il y recommande son âme, non-seulement à Dieu, « mais à la glorieuse vierge Marie, à tous les saints et à toutes les saintes du paradis et à monseigneur saint Michel. » Il demande que « dans chacune des trois églises d'Amboise on dise pour lui trente messes basses outre les trois grand'-messes. » On a beaucoup insisté sur ces circonstances : pour nous, qui n'avons à juger que le caractère de l'homme et la valeur de ses ouvrages, elles présentent peu d'intérêt. Ces retours extrêmes ne sont pas rares chez les indifférents : le monde les exige, ils sont presque commandés par la bienséance ; mais quelles qu'aient été les convictions de Léonard pendant la dernière année de sa vie, elles ne peuvent modifier le juge-

1. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques*, etc. p. 39. — Amoretti, *Memorie*, p. 119.

2. Amoretti, *Memorie*, p. 113-118.

ment qu'on doit porter sur sa personne, puisqu'elles n'ont eu aucune influence sur le développement de son génie, et je préfère insister sur la bonté de son cœur, qui n'avait pas attendu les dernières heures pour se montrer, mais dont son testament donne d'éclatants témoignages. Il dispose d'une partie de sa fortune en faveur des pauvres, et il partage le reste entre ses frères, son fidèle Melzi, Battista de Vilanis et son élève Salaino.

Le visage de Léonard [1] ne dément pas ce que nous connaissons de son caractère. Il exprime la bonté, beaucoup d'intelligence et de pénétration, trop de finesse, la tranquillité d'un esprit sans ardeur, mais juste, précis, admirablement équilibré. Spectateur impassible du monde extérieur et de l'âme humaine, en sa double qualité de savant et d'artiste, il scruta plus profondément que personne de son temps les secrets de l'un, les mystères de l'autre. Il n'eut ni vices ni grandes vertus. Épicurien dans le sens le plus noble de ce mot, il se complut dans les jouissances raffinées de l'intelligence et des sens. Dans son art, la puissance d'observation dont il était doué, le sentiment exquis qu'il avait de la beauté, lui permirent d'accomplir des prodiges d'exécution qui n'ont jamais été surpassés, et Vasari, d'ailleurs si peu juste à son égard, le loue dignement lorsqu'il dit que « personne n'a jamais fait tant d'honneur à la peinture. » Néanmoins, clairvoyant pour tout ce qui était de la pensée, il ne pénétra pas aussi avant dans le monde moral. Les œu-

1. Aux Offices de Florence, à l'huile; — à la sanguine, dans la collection royale de Londres; — également à la sanguine, presque de face, à l'académie de Venise.

vres de Léonard, élevées et parfaites, étonnent, captivent et troublent, mais sans remuer les profondeurs de l'âme; elles n'ébranlent pas autant ni de la même manière que la *Vision d'Ézéchiel* du Sanzio, ou que les *Sibylles* de Michel-Ange. *Fuis les orages,* ce mot qu'on lit en tête de l'un de ses manuscrits donne la clef de son caractère et de sa vie, et il explique ce qui lui manque. Léonard ne connut jamais ces tempêtes du sentiment et du cœur dont les éclairs sont des lueurs divines, et les tonnerres des paroles sacrées. Et tandis que j'étudiais ce vaste et singulier génie, les fortes paroles de Goethe me revenaient sans cesse à la mémoire : « Celui qui n'a jamais arrosé de ses larmes le pain qu'il mange, celui qui, le cœur plein d'angoisse, n'est pas resté, pendant de longues nuits d'insomnie, tristement assis sur son lit, celui-là ne vous connaît pas, puissances célestes ! »

RAPHAEL

RAPHAEL

Au milieu de la société toscane, vivante, hardie, lettrée, passionnée pour la vie publique, demandant à la science, à l'antiquité, à la raison les éléments d'une civilisation nouvelle, tandis qu'un souffle irrésistible entraînait les artistes florentins vers un naturalisme de jour en jour plus accusé, une école humble et disséminée vivait loin du bruit dans les montagnes de l'Ombrie et sur la pente occidentale des Apennins jusque vers l'Adriatique. Ainsi que nous l'avons déjà plus complétement exposé dans une étude spéciale, en tête de ce volume, elle gardait les pures et sévères traditions de l'art religieux, et n'avait subi que très-indirectement l'influence de la rénovation qui s'accomplissait si près d'elle. Ce n'était point l'art qu'elle poursuivait : il n'était pas son but : elle l'employait comme un moyen précieux, dans un temps d'ignorance, de compléter l'enseignement oral, en représentant les scènes de l'Évangile ou de la vie

des saints, et si ces maîtres pieux et naïfs ont donné à leurs ouvrages une si suave et si exquise beauté, ce n'était que pour rendre la vérité plus aimable, et parce qu'un reflet de leur propre cœur illuminait les saints personnages qu'ils représentaient. Ils se bornaient à mettre en pratique les ordres du second concile de Nicée : « La sainte Église catholique met en œuvre tous nos sens pour nous amener à la pénitence et à l'observation des commandements de Dieu ; elle s'efforce de nous entraîner non-seulement par l'oreille, mais par la vue, dans le désir qu'elle a de perfectionner nos mœurs. »

Ces peintres croyants étaient des moines pour la plupart, et ils se contentèrent d'abord d'orner de miniatures des livres de chœur, des missels ou des objets destinés au culte. Sans préoccupation mondaine ni science, ils mirent dans leurs œuvres une grâce et une chasteté, une ardeur convaincue, souvent un goût et un sentiment instinctif de la beauté, qui jettent l'âme dans l'extase religieuse qu'ils éprouvaient eux-mêmes en retraçant ces pieuses images. Vivant dans l'obscurité des cloîtres, ces humbles artistes n'ont rien fait pour conserver leurs noms ; c'est à peine si nous connaissons ceux de dom Silvestre et de dom Jacques le Florentin, du monastère des Anges, qui ornèrent de merveilleuses miniatures le livre de chœur qu'on admire à la Bibliothèque laurentienne, et de dom Bartolommeo, abbé de Saint-Clément, qui, au milieu du XVe siècle, essaya la peinture en grand, fit un nombre considérable de tableaux d'église, et travailla même avec le Pérugin à la fresque du *Christ donnant les clefs à saint Pierre* de la chapelle Sixtine.

C'est l'Angelico, le pieux moine de Fiesole, qui personnifie dans ce qu'elle offre à la fois de plus pieux et de plus savant la peinture mystique d'Ombrie. Il avait pratiqué la miniature comme ses prédécesseurs, et nous savons qu'aidé de son frère, il orna même un certain nombre de manuscrits aujourd'hui perdus. Le succès qu'obtinrent ses peintures murales et ses tableaux d'autel ne lui laissèrent pas le loisir de continuer des travaux que la découverte de l'imprimerie et de la gravure devait faire abandonner tout à fait. Ses fresques des corridors et des cellules du couvent de Saint-Marc, l'admirable *Crucifiement* du réfectoire, les tableaux qu'il avait exécutés dans diverses villes de la Toscane pendant la persécution que subit sa confrérie, la chapelle du Vatican, qu'il décora à la prière d'Eugène IV, firent sortir son nom de l'obscurité. Toute la tendresse et la ferveur de Fra Angelico débordent dans ces naïfs et émouvants ouvrages. On sait qu'il s'agenouillait avant de commencer à peindre, qu'il ne pouvait représenter le Christ en croix sans que son visage se baignât de larmes, et il a mis dans toutes ses compositions l'impression vivante de ses sentiments sincères et profonds. Son élève Benozzo Gozzoli et son contemporain Gentile da Fabriano [1], l'un dans ses grandes fresques du Campo Santo et dans son *Adora-*

1. Il ne paraît pas que Gentile soit l'élève de Fra Angelico, comme le dit Vasari. Il était son contemporain, probablement son aîné de quelques années, et il se pourrait même qu'il ait été son maître. Il fut certainement celui de Jean Bellin. Il naquit vers 1370, et mourut à Rome très-probablement en 1450. — Voir Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du musée du Louvre*. Paris, Didot, 1850, p. 79-82.

tion des Mages du palais Riccardi, l'autre dans les nombreux tableaux qu'il fit dans presque toutes les villes d'Italie depuis Venise jusqu'à Naples, développèrent et répandirent au loin les doctrines ombriennes; mais, arrivée avec ces trois maîtres à son apogée, cette école déclina rapidement. Elle ne disparut pas, mais se transforma. D'essentiellement ecclésiastique qu'elle avait été jusque-là, elle devint laïque. Ses derniers représentants avaient vu Florence, Milan, Mantoue et Venise; ils avaient pu connaître Jean Bellin, Léonard, Mantegna, Signorelli. La seconde école d'Ombrie, tout en conservant le caractère mystique, tout en restant dans la voie traditionnelle à l'égard des sujets, des types, de la composition générale, profita dans une certaine mesure des progrès accomplis dans les autres écoles d'Italie. Elle devint plus savante et moins naïve : gagna-t-elle à cette transformation autant qu'elle y perdit? Le Pinturicchio, le Pérugin, sont assurément de grands peintres; mais au temps où ils vivaient, la faiblesse comparative de leurs œuvres n'avait plus ni motifs ni excuse, et quant au sentiment religieux qu'elles présentent, il est souvent systématique et conventionnel. Sans force et sans audace, cette école n'a rien de ce qui place si haut celle de Florence; elle n'a pas davantage l'émotion, l'intimité, la ferveur qu'on trouve dans les moindres compositions du moine de Saint-Marc. Elle ne devait cependant pas périr. Précisément à l'heure où elle allait se perdre dans le grand courant florentin, un merveilleux génie apparut. Raphaël hérita de ce qu'elle conservait de véritablement fécond; sa belle, facile et heureuse nature reçut et développa ces germes qui

chez tout autre auraient dégénéré. Il les transporta à temps dans le terrain fertile du naturalisme, mais les œuvres qui en sortirent gardèrent toujours, comme un signe de leur origine, le parfum des montagnes natales.

I

C'est à Urbino, au milieu de l'une des contrées les plus gracieuses des Apennins, entre les hauts sommets de ces Alpes italiennes et la mer Adriatique, que naquit Raphaël, le 6 avril 1483. Son père, Giovanni Santi [1]; appartenait à une famille de condition moyenne, moitié bourgeoise, moitié artiste. Parmi ses ancêtres se trouvent quatre peintres; d'autres avaient rempli des fonctions publiques ou fait divers métiers: Giovanni lui-même était peintre et poëte. On conserve au Vatican une chronique rimée qu'il écrivit en l'honneur du duc d'Urbin, Federico di Montefeltro, son protecteur. Ces vers ne sont pas sans mérite; ils dénotent beaucoup de discernement et une rare indépendance d'esprit, car, bien que l'un des plus fer-

1. Raphaël signe ses lettres et ses tableaux, Raphaelo ou Raphaello da Urbino. Les actes seuls portent son nom de famille, Sante, ou del Sante, ou Santi. En latin, on a dit Sanctius, d'où les Italiens ont fait Sanzio.

vents adeptes de l'école ombrienne, Giovanni Santi parle avec enthousiasme d'André Mantegna, de Signorelli, et même de Léonard de Vinci, qu'il admire à l'égal du Pérugin.

Due giovin' par d' etate e par d' amori,
Lionardo da Vinci e' l Perusino
Pier della Pieve, que son' divin pittori.

Vasari traite Giovanni Santi de peintre médiocre; il se trompe. Je n'irai pas aussi loin que M. Waagen, qui fait du père de Raphaël presque l'égal du Pinturicchio et du Pérugin; mais à en juger par ceux de ses ouvrages qui se trouvent encore à Urbin et dans les environs de cette ville, ainsi que par son *Annonciation* de la galerie de Brera et par sa *Madone* du musée de Berlin, on peut bien dire qu'il est au rang des meilleurs peintres de l'école ombrienne. Il éleva son fils avec une tendresse extrême. « Homme de sens et de jugement, » dit de lui Vasari, avec raison cette fois, « il savait combien il importe de ne pas confier à des mains étrangères un enfant qui pourrait contracter des habitudes basses et grossières parmi des gens sans éducation. Aussi voulut-il que ce fils unique et désiré fût nourri du lait de sa mère, et pût dès les premiers instants de sa vie s'accoutumer aux mœurs paternelles. » Giovanni fut le premier maître de son fils. De très-bonne heure, le jeune homme l'aida dans ses travaux, et s'il a plus tard imité la disposition et les types du Pérugin, on reconnaît cependant dans ses premiers ouvrages un sentiment vrai, fort, un goût pur qui rappelle la manière de son père. C'est au mi-

lieu de cette famille honnête, dans ces habitudes de travail, aimé par une tendre mère, guidé par un homme intelligent, que grandit Raphaël. Une admirable nature frappa ses premiers regards. A l'âge où les impressions sont ineffaçables, il respira au foyer paternel l'enthousiasme mystique qui, dans l'école d'Ombrie, était une religion plutôt qu'une simple tradition d'art. Cet ensemble heureux de circonstances devait être bientôt brisé. Sa mère, Magia Ciarla, mourut en 1491; il perdit son père trois ans plus tard, le 1er août 1494; il n'était alors âgé que de onze ans et quatre mois.

Il est vraisemblable que, pendant les deux ou trois années qui s'écoulèrent avant son entrée dans l'atelier du Pérugin, le jeune Raphaël demeura dans sa ville natale, confié aux soins de son oncle maternel, Simone di Battista Ciarla. Il est bien permis de conclure de la précocité de son talent, et du goût passionné qu'il avait montré dès son plus jeune âge pour la peinture, que pendant ce temps il n'abandonna pas ses études. Il vit probablement alors Signorelli, qui travaillait à Urbin en 1494, et Timoteo Viti, élève de Francia, qui y revint l'année suivante; mais on ne possède aucuns détails qui méritent quelque confiance sur les années qui suivirent la mort de son père. C'est à la fin de 1495 ou en 1496 qu'on le confia au Pérugin [1]. Vasari raconte avec son assurance accoutumée que Giovanni (mort depuis un an ou deux) conduisit lui-même son

1. Le Pérugin ne termina ses fresques de la chapelle Sixtine qu'à la fin de 1495, et ne revint par conséquent pas avant cette époque à Pérouse.

fils à Pérouse; il parle aussi des larmes que cette séparation coûta à sa mère! — La fin de sa narration n'a cependant rien d'improbable. « Lorsque Pietro vit les dessins de Raphaël, sa jolie figure, ses gentilles manières et son air naïf et gracieux, il en porta d'avance le jugement que la postérité a ratifié. »

Le Pérugin était né à Castello della Pieve en 1446. Sa famille était très-pauvre. Il fut de bonne heure orphelin. Recueilli et élevé par charité, il connut les atteintes d'une misère qu'il mit une énergie singulière à surmonter. Ses premiers maîtres sont inconnus, mais Rumohr suppose avec beaucoup de vraisemblance qu'il reçut des leçons ou du moins les conseils de Fiorenzo di Lorenzo. Il se rendit à Florence, et fréquenta l'atelier de Verrocchio, où il connut Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi. Il avait toujours devant les yeux, nous dit Vasari, le hideux fantôme de la pauvreté. Il était si misérable, qu'il coucha pendant plusieurs mois sur un coffre de bois. Il travaillait sans répit, « et, pour arriver un jour à vivre à l'aise et en repos, il brava la faim, le froid, la fatigue, les incommodités de tout genre et même la honte. » Le biographe ajoute qu'il mettait toute son espérance dans les biens de la fortune, qu'il aurait été capable de tout pour de l'argent, qu'il ne voulut jamais croire à l'immortalité de l'âme, et que rien ne pouvait vaincre l'obstination de son cerveau de marbre. » Le Pérugin atteignit son but. « Il amassa, nous dit encore Vasari, de grandes richesses; il bâtit et acheta des maisons à Florence, il acquit une foule de bonnes et solides propriétés à Pérouse et à Castello della Pieve. » Je sais tout ce qu'il faut rabattre des imputations et des opi-

nions passionnées de Vasari. Le reproche d'impiété est dans sa bouche une accusation banale qu'il prodiguait à tous ceux de ses confrères qui n'avaient pas le bonheur de lui plaire. En supposant qu'il ait outre-passé la vérité, que l'impiété du Pérugin n'ait rien eu de violent, il faut cependant bien conclure de sa conduite durant les troubles de Florence, de sa réserve au milieu des événements qui amenèrent la mort de Savonarole, qu'il était, ainsi que son ami Léonard, d'une indifférence absolue à l'égard des questions religieuses, indifférence qui surprend chez le chef de l'école ombrienne au moment où les intérêts qu'il paraît défendre dans l'art sont en péril, et qui contraste d'une manière pénible avec la conduite que tinrent dans ces mêmes circonstances les Boticelli, les Fra Bartolommeo, les Lorenzo di Credi. Quant à son avarice, elle est moins contestable encore que son impiété. On a cherché à combattre les assertions de Vasari ; on a cité une lettre que le Pérugin écrivit à Isabelle, marquise de Mantoue, en lui envoyant son tableau du *Combat de l'amour et de la chasteté*, où il dit entre autres choses : « Je me suis appliqué à cet ouvrage avec tout le soin suffisant pour la satisfaction de votre excellence et de mon honneur, que j'ai toujours préféré à tous les avantages. » Et il se trouve que précisément ce tableau, que le musée du Louvre possède, est l'un des ouvrages les plus négligés qu'il ait faits. Il paraît enfin qu'il était peu considéré à Florence, et qu'on lui reprochait son mercantilisme, qui devenait tous les jours plus choquant. Ayant essayé quelques intrigues contre Michel-Ange, qui ne devait certainement pas l'aimer, celui-ci le traita en public de « ganache » (*goffo nell' arte*). Le

Pérugin fit comparaître Michel-Ange devant le conseil des huit, mais il fut honteusement renvoyé sans obtenir la satisfaction qu'il demandait. — Cet homme cupide et sans conviction est cependant, à tout prendre, le représentant le plus distingué de la pieuse école d'Ombrie. On ne sait comment concilier un pareil caractère avec un génie qui, pour avoir été surfait, n'en est pas moins très-réel et très-élevé, et ce problème n'est pas le moins inquiétant de ceux que présente l'histoire de l'art à cette époque. Tout s'expliquerait si nous ne connaissions que cette série de tableaux fades et béats qui datent des fresques de la salle du Cambio de Pérouse et déshonorèrent les vingt-cinq dernières années de sa vie. Ce ne serait qu'un habile négociant qui, ayant trouvé une veine fertile, l'exploiterait pour son plus grand profit; mais il y a autre chose chez le Pérugin, et si même dans ses plus mauvais ouvrages on trouve un accent de sincérité, un sentiment religieux, une suavité, une impression pure et chaste qu'il est impossible de méconnaître, ces mêmes caractères sont bien plus évidents encore dans les véritables chefs-d'œuvre qu'il peignit avant 1500 : le *Sposalizio* du musée de Caen, la *Pietà* du palais Pitti, l'*Ascension* du musée de Lyon, et l'admirable fresque de *Sainte Marie Madeleine* à Florence.

Il faut d'ailleurs que les souvenirs qu'emportaient de cette terre sacrée d'Ombrie les peintres qui la quittaient fussent bien profonds pour que le Pérugin, vivant à Rome et à Florence au temps de Michel-Ange et dans l'intimité de Léonard de Vinci, n'ait jamais abandonné les traditions de l'école. Tandis que les individualités se développaient librement, non-seule-

ment à Florence, mais à Venise, à Bologne, à Mantoue, le Pérugin conservait invariablement les sujets, les types, les dispositions symétriques et uniformes, le dessin sec et maigre, mais aussi la naïveté, la pureté, cette beauté en quelque sorte immatérielle qui caractérise l'école mystique d'Ombrie. Prise dans ses plus faibles ou dans ses meilleurs ouvrages, sa peinture est toujours impersonnelle et hiératique, et cette tyrannie d'un art religieux était tellement puissante, que Raphaël lui-même, quoique appartenant à une autre génération, quoique transporté encore adolescent hors de son pays, la subit, et resta pendant plusieurs années courbé sous ce joug sacré.

Quel que soit, du reste, le jugement que l'on porte sur le caractère et sur le talent du Pérugin, à l'époque où Raphaël entra dans son école, le maître ombrien était dans toute sa force, et il n'avait pas encore adopté cette manière expéditive, négligée, ces répétitions perpétuelles des mêmes compositions, des mêmes types, des mêmes impressions, qui ne sont plus d'un artiste, mais d'un spéculateur qui aurait pris la peinture religieuse pour objet de son industrie. Raphaël resta dans son atelier, presque sans interruption jusqu'à 1504. Pendant ces six ou huit années, malgré la précocité de son talent, il paraît s'être religieusement conformé aux enseignements du maître et s'être très-docilement soumis à une discipline qui était beaucoup plus sévère dans l'école d'Ombrie que dans celle de Florence. Aussi ne peut-on distinguer qu'avec peine quelques-uns de ses premiers ouvrages de ceux du Pérugin, et sans les renseignements précis qui suppléent à l'insuffisance du caractère personnel, il serait

permis de confondre plusieurs des tableaux de l'élève avec ceux du maître. Raphaël avait trouvé dans l'atelier de Vannucci plusieurs jeunes peintres de son âge, Gaudenzio Ferrari, Domenico di Paris Alfani, Girolamo Genga d'Urbino, avec lesquels il s'était beaucoup lié. Il s'attacha tout particulièrement à Giovanni di Pietro, surnommé le Spagna. Dans cette admirable contrée de Pérouse, entouré d'amis de son choix, celui qu'on a avec tant de raison appelé *il graziosissimo* prolongeait son adolescence sans paraître désirer d'essayer de trop bonne heure ses propres forces. Son activité était cependant très-grande, car nous connaissons une vingtaine de tableaux au moins qu'il faut rapporter à cette première période. Déjà ses productions avaient cette facilité sans négligence, cette aisance de facture dont il donna plus tard de si étonnants exemples, et à défaut d'originalité dans les compositions, qui rappellent trop celles de son maître, une suavité et une grâce qui font pressentir le divin Raphaël de Florence et de Rome.

Dès l'année 1500, pendant un séjour que le Pérugin fit à Florence, le Sanzio, âgé de dix-sept ans seulement, se rendit avec quelques-uns de ses amis à Città di Castello, et y fit plusieurs tableaux qui, pour être peints de sa main, n'en sont pas moins presque entièrement péruginesques de composition et de facture, mais auxquels leur date donne un intérêt particulier. Le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino par la Vierge et par saint Augustin*, que Lanzi put voir dans son intégrité avant que Pie VI eût fait séparer du reste le haut du tableau qui représentait le *Père éternel entouré d'anges*, est malheureusement per-

du[1]; mais, d'après l'historien et les études pour ce tableau qui existent au musée de Lille, cette composition montrait déjà quelques traces d'un style nouveau. Le Pérugin n'aurait pas manqué de placer la Vierge sur un trône, et les saints, qui contemplent la scène, debout et symétriquement disposés, comme il l'a fait dans son *Ascension* du musée de Lyon. Raphaël s'écarte déjà légèrement de la tradition en donnant à ses personnages plus de mouvement, et quoique Vasari nous dise que si ce tableau n'était pas signé, on le croirait du Pérugin, Lanzi remarque que si le style est encore celui du maître, c'est à l'élève qu'appartient la disposition du sujet.

De la même année d'après M. Passavant, de 1504 seulement selon Rumohr, serait le *Christ en croix*, qui a passé de la galerie Fesch dans celle de lord Ward. L'*Assomption*, ou plus exactement le *Couronnement de la Vierge*, en trois compartiments, du musée du Vatican, que nous avons eu à Paris de 1797 à 1815, appartiendrait à l'année 1502; mais de tous les ouvrages que Raphaël exécuta dans cette première période, son *Sposalizio* de la galerie de Brera, signé et daté de 1504, qu'il fit pendant son séjour à Città di Castello, à la veille de partir pour Florence, et que la belle gravure de Longhi a popularisé, indique d'une manière très-précise que le jeune peintre d'Urbin était loin de s'être encore affranchi de la tutelle de son maître. Le *Mariage de la*

1. Les moines de Saint-Nicolas le vendirent en 1789 au pape, qui le fit couper en plusieurs morceaux. Il resta au Vatican jusqu'à l'entrée des Français à Rome. Depuis ce moment, on en a perdu toutes traces.

Vierge est une œuvre charmante, dont s'enorgueillit à juste titre le musée de Milan, mais elle n'est point originale; c'est une répétition textuelle du beau tableau que le Pérugin fit en 1495 pour la cathédrale de Pérouse, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Caen. Les deux compositions sont pour ainsi dire calquées l'une sur l'autre : même disposition, mêmes types, même dessin un peu sec et grêle, même exagération dans la longueur des figures, même fond d'architecture, dont le Pérugin avait du reste introduit déjà le motif dans sa fresque du Vatican, le *Christ donnant les clefs à saint Pierre*. Dans le tableau de Raphaël se trouvent cependant quelques modifications qui ne sont pas sans intérêt : il a donné plus d'importance au temple, dont les profils et les moindres détails sont étudiés avec un soin extrême; il a, par contre, diminué la proportion des figures, mais il a doué les formes d'une réalité, les expressions d'une grâce naïve et d'une pureté qui n'existent pas au même degré dans l'œuvre du Pérugin.

C'est encore pendant cette année 1504, après avoir quitté l'école de Vannucci et être retourné pour quelque temps à Urbin, qu'il fit pour le duc Guidobaldo les deux charmants petits tableaux du Louvre, le *Saint George*[1] et le *Saint Michel*, dont il ne faut pas mesurer l'importance à la dimension. Ce sont les premiers pas que fit sans lisière cet enfant de génie. Dans le *Saint George* surtout, le feu, la vivacité de l'action, la justesse des mouvements, la beauté du cheval et

1. Il existe une répétition de ce tableau à Saint-Pétersbourg, mais elle est de plusieurs années postérieure à l'exemplaire du Louvre.

du cavalier, l'harmonie des lignes générales, la délicatesse de la couleur, le charme du paysage, la vigueur, l'aisance, la grâce de toute la composition, font pressentir le style que Raphaël allait adopter, et ce n'est pas sans émotion que l'on considère dans cette œuvre juvénile et déjà parfaite le début d'une carrière qui devait aboutir aux *Chambres* du Vatican, aux *Sibylles* de la Pace et à la *Transfiguration*.

Quant à la part que Raphaël a prise aux travaux que le Pinturicchio exécuta de 1502 à 1506 à la bibliothèque de Sienne, elle est loin d'avoir l'importance que l'inexactitude de Vasari, exagérée encore par la tradition locale, lui a donnée. L'erreur du biographe arétin est manifeste. Il n'est pas même certain que Raphaël soit allé à Sienne dans les premières années du XVIe siècle, et si ce n'était son dessin de l'académie de Venise, d'après le groupe antique qui se trouve à la bibliothèque, et son tableau des *Trois Grâces*, qui en est évidemment inspiré, rien n'indiquerait qu'il ait fait dans cette ville un séjour que ses contemporains ne mentionnent pas. Les deux dessins du Sanzio, conservés l'un aux Offices de Florence, l'autre dans la collection Baldeschi à Pérouse, qui se rapportent certainement à la première et à la cinquième composition de la décoration de la bibliothèque, ne sont point dans la proportion des fresques, ce qui semble indiquer que Raphaël ne connaissait pas d'une manière exacte les dimensions des emplacements pour lesquels ils devaient servir, et on est d'autant plus autorisé à croire qu'il ne fit pas ces dessins sur place, que les paysages qu'il mit dans les fonds de l'une au moins de ces compositions sont empruntés aux environs de

Pérouse, et que le Pinturicchio les a remplacés dans les peintures par des motifs pris à Sienne même. On sait d'ailleurs que le Pinturicchio s'était engagé par contrat, vis-à-vis du cardinal Piccolomini, à exécuter de sa main aussi bien les cartons que les peintures de ces grandes décorations. Agé de près de cinquante ans, à l'apogée de sa réputation, tenu avec raison pour l'un des maîtres de l'art à cette époque, il ne paraît pas vraisemblable qu'il ait employé un jeune homme de vingt ans autrement que pour lui faire mettre au net une partie de ses esquisses, pour l'aider peut-être dans quelques détails d'exécution. Ces peintures présentent du reste des faiblesses de composition et des imperfections de dessin que le Sanzio eût évitées; elles offrent en même temps une facture ferme et magistrale qui ne peut appartenir qu'à un talent sûr de lui-même. Le Pinturicchio, de quelques années seulement plus jeune que le Pérugin, n'était pas son élève, comme le pense Vasari; mais il avait travaillé pour lui, et rencontré Raphaël dans son atelier. Il n'avait sans doute pas eu de peine à discerner ses rares dispositions, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il l'ait chargé de traduire en dessins les premières esquisses de ses compositions. C'est à cela, je crois, que se borne la participation de Raphaël, assez riche de sa propre gloire pour qu'on ne prive pas d'un honneur mérité l'auteur de l'un des plus vastes ouvrages d'art exécutés au commencement du XVI[e] siècle.

II

Raphaël se rendit à Florence à la fin de 1504. La lettre de recommandation que lui donna Jeanne de La Rovère, duchesse d'Urbin, pour le gonfalonier Soderini, est datée du 1er octobre de cette année. « Cette lettre vous sera remise, dit-elle, par Raphaël, peintre d'Urbin, jeune homme plein d'heureuses dispositions et qui désire passer quelque temps à Florence pour y étudier... Il est aussi intéressant qu'aimable de sa personne, et je désire qu'il se perfectionne dans son art... Tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même[1]. » Il ne semble pas que le gonfalonier, très-occupé alors des travaux qu'il faisait exécuter au Palais-Vieux par Léonard de Vinci et par Michel-Ange, ait donné grande attention à cette lettre. Raphaël de son côté, qui venait de passer sans transition de l'existence tranquille qu'il menait dans les montagnes d'Ombrie à la vie agitée de Florence, et qui contemplait pour la première fois les chefs-d'œuvre d'un art dont il n'avait nulle idée, dut éprouver un moment de trouble et d'incertitude en voyant ce qui lui manquait, et désirer re-

1. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 1, p. 1.

prendre ses études plutôt que d'entrer en lice avec des concurrents qu'il ne pouvait pas espérer d'égaler encore. Rien n'indique qu'il ait cherché à se rapprocher de Michel-Ange et de Léonard de Vinci[1], et bien qu'il ait sans doute connu ce dernier, très-lié avec le Pérugin, on comprend qu'il éprouvât peu de sympathie pour les deux athlètes de l'art toscan, dont les tendances excessives contrastaient si vivement avec ce qu'il avait vu en Ombrie et devaient effrayer une nature délicate et féminine comme la sienne. Il étudia et copia les fresques de Masaccio au Carmine, l'école obligée de tous les jeunes peintres à cette époque. Il vit les antiques que Laurent de Médicis avait rassemblées dans les jardins de Saint-Marc, et se lia très-intimement avec quelques jeunes gens de son âge, entre autres avec Ridolfo Ghirlandajo et avec Giuliano da San Gallo. Toutefois celui qui agit le plus puissamment sur lui, ce fut Fra Bartolommeo. Son enthousiasme religieux, la nature des sujets qu'il traitait, devaient attirer Raphaël, qui avait sans doute apporté à Florence les convictions de son enfance, et la peinture austère et brillante du pieux moine était bien faite pour initier l'élève du Pérugin à la science florentine et lui permettre d'apprécier une école si différente de celle qu'il quittait. En même temps qu'il complétait ses études, il développait son esprit dans la société du savant Taddeo Taddei, qui l'avait reçu comme un fils,

1. On ne trouve guère une influence un peu marquée de Léonard sur Raphaël que dans les portraits d'Agnolo Doni et de sa femme Maddalena Strozzi, au palais Pitti, ainsi que dans la *Vierge au palmier*, de la collection Bridgewater.

lui avait offert sa table et sa maison, et le mit plus tard en relation avec quelques-uns des hommes les plus distingués de l'Italie, entre autres avec Baldassare Castiglione, Bibiena et Pietro Bembo.

De 1504 à 1508, à part deux ou trois séjours de peu de durée qu'il fit à Pérouse, à Urbin et peut-être à Bologne, Raphaël ne quitta pas Florence, et c'est pendant ces quatre années que son talent, dont on peut suivre pas à pas le développement, arriva à sa pleine maturité. Pendant l'année 1505 cependant, il se borna à terminer quelques tableaux qu'il avait probablement ébauchés avant son départ et qui se ressentent encore beaucoup du style du Pérugin. Je n'en citerai que deux mentionnés par Vasari : une *Vierge avec saint Jean-Baptiste et saint Nicolas* pour l'église des Servites, conservée aujourd'hui au château de Blenheim, et une autre *Madone* qui se trouve, à l'exception des pièces du gradin qui ont été dispersées, au Palais-Royal de Naples. Dans ce dernier tableau, commandé par les religieuses de Saint-Antoine de Padoue, la Vierge, entourée de saint Pierre et de saint Paul, de sainte Catherine d'Alexandrie et de sainte Marguerite, présente le petit Jésus qui bénit saint Jean, et qui, par suite de la volonté expresse des religieuses, est habillé. Le haut de la composition est occupé par un Père éternel adoré par deux anges et deux chérubins. Quelques parties de ces deux importants ouvrages sont entièrement péruginesques ; mais une plus grande correction de dessin, plus de vérité dans les attitudes, d'individualité dans les têtes, d'ampleur dans les draperies, plus de transparence, de profondeur et de vivacité dans le coloris montrent que les conseils de Fra Bartolommeo, l'étude

de Masaccio, des antiques, peut-être même de quelques ouvrages de Léonard de Vinci, n'avaient pas été inutiles à Raphaël [1].

On rapporte à cette même année 1505 la *Madonna del Granduca,* qui, à en juger par le ton des chairs et des draperies, le dessin déjà ample et savant du corps de l'enfant, appartient bien évidemment à l'époque florentine, quoiqu'on y trouve, surtout dans la tête de la Vierge, des traces encore bien sensibles du style du Pérugin. C'est ce tableau qu'on regarde comme le dernier ouvrage qu'il fit sous l'influence de son maître et avant de se posséder complétement lui-même. Dans la belle fresque de San Severo, à Pérouse, qui est datée de cette même année, Raphaël se montre en effet débarrassé de toute préoccupation ombrienne. Cet ouvrage a d'autant plus d'intérêt que c'est la première peinture murale qu'exécuta le jeune maître d'Urbin, et qu'on y reconnaît les germes de la composition qu'il développa plus tard dans la *Dispute du Saint-Sacrement.*

Avant de commencer l'étude des œuvres principales qui caractérisent la manière florentine de Raphaël, je voudrais faire quelques réserves à l'égard d'une classification qui est commode et dans une certaine mesure naturelle, mais qui est loin d'avoir l'exactitude rigoureuse qu'on lui prête généralement. Nous avons déjà vu Raphaël se devancer lui-même dans le petit *Saint George,* où il nous paraît impossible de trouver

1. Ce tableau peu connu est conservé dans les appartements particuliers du Palais-Royal de Naples. On le nomme à Naples la *Vierge au baldaquin;* mais il n'a rien de commun avec le tableau du même nom du palais Pitti.

aucune trace du style du Pérugin; nous le verrons revenir au dessin sec et pauvre de son maître dans quelques parties de son admirable *Mise au Tombeau* du palais Borghèse. Plus tard encore, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, n'a-t-il pas été manifestement influencé par le souvenir des mosaïques anciennes et par les exemples des maîtres primitifs? Malgré ces hésitations et ces retours, on peut dire que le développement de Raphaël a été, plus que celui d'aucun autre artiste de son temps, logique, régulier, ou plutôt nécessaire et naturel. Génie plus intelligent que créateur, il se transforme sans parti pris, à mesure que l'âge et les circonstances modifient ses impressions. Tout jeune, à Pérouse, il suit docilement l'exemple de son maître; à Florence, il voit les œuvres des peintres de l'école toscane, il vit dans un milieu nouveau et se laisse pénétrer par de nouvelles influences. Plus tard, à Rome, au milieu des monuments de l'art antique, chargé d'exécuter de vastes ouvrages concurremment avec Michel-Ange, sa manière s'agrandira, son style prendra plus d'ampleur, et il trouvera ces types où la grâce, trait distinctif et persistant de son génie, s'unit à tant de grandeur et de majesté; mais ces évolutions de son talent ne présentent pas de changements systématiques et raisonnés. C'est un arbre qui suit sa croissance naturelle, et qui, d'abord plante aux feuilles molles et aux formes indécises, devient une tige flexible, élégante et gracieuse, puis un tronc robuste et élevé. Il étudia Fra Bartolommeo, Mantegna, Michel-Ange et Léonard de Vinci, la nature et l'antiquité, et sut toujours rester Raphaël. Son esprit était un merveilleux creuset où les doctrines les plus diverses ve-

naient se combiner et se fondre pour en sortir œuvres parfaites et ornées de beautés qui jusque-là ne s'étaient jamais trouvées réunies. Ces œuvres n'entraînent, ne subjuguent ni ne passionnent comme celles de Michel-Ange, elles n'attachent ni ne séduisent comme celles de Léonard, mais elles pénètrent doucement l'âme, et l'impression qu'on en reçoit, pour n'être ni violente ni soudaine, n'en est pas moins profonde. Toutes les créations de Raphaël, à quelque époque de sa vie qu'elles appartiennent, ont un air de famille, une saveur particulière qui ne permet pas de les méconnaître, et aucun des maîtres du grand siècle de l'art n'a donné à ses œuvres plus d'unité qu'il n'en a su mettre dans les siennes en s'abandonnant à la pente naturelle de son génie.

La plupart des tableaux que Raphaël fit à Florence sont de grandeur et d'importance moyennes. Il n'aborda qu'une seule fois avant de venir à Rome la peinture dramatique, dans la *Mise au Tombeau* du palais Borghèse, et cet ouvrage, exécuté en 1508, précéda de très-peu de temps son départ de Florence. La *Vierge au baldaquin* du palais Pitti, celles de la *casa* Tempi au musée de Munich, de la *casa* Colonna à Berlin, la *Madone au palmier* de la collection Bridgewater, la *Sainte Catherine* de la galerie nationale de Londres, la *Vierge* de la galerie Delessert, appartiennent au séjour de Raphaël à Florence. Ces œuvres charmantes qu'il a tant multipliées ont des caractères communs qui rendent superflue l'étude de chacune d'elles, et je m'arrêterai seulement à la *Belle Jardinière*, à la *Vierge au chardonneret* et à la *Vierge au voile*, qui sont les plus célèbres, qui me paraissent être les mieux carac-

térisées parmi les tableaux de cet ordre qu'il composa à cette époque.

La *Belle Jardinière,* qui avait été commandée à Raphaël par un gentilhomme siennois, à qui elle fut achetée pour François Ier, ne fut peinte qu'en 1508, très-peu de temps avant le départ du Sanzio pour Rome. Ce serait donc le dernier des ouvrages qu'il aurait exécutés en Toscane, et Vasari dit même qu'il laissa inachevée la draperie bleue de la Vierge en chargeant Ridolfo Ghirlandajo de la terminer. Ce tableau admirablement conservé, à tous égards l'un des plus précieux que possède le Louvre, est loin cependant d'être aussi avancé, au point de vue technique, que la *Vierge au chardonneret* et la *Vierge au voile.* La couleur, claire, ambrée, est égale et sans vigueur, le dessin, très-juste, n'est ni serré ni précis; mais la disposition est naturelle, facile, heureuse, poétique. C'est une de ces compositions pour ainsi dire providentielles qui naissent spontanément dans l'imagination d'un peintre tel que Raphaël, qu'aucune hésitation, aucune trace d'effort ne dépare, et auxquelles le goût le plus sévère ne saurait rien reprendre. La Vierge est assise dans un paysage vaste et ouvert : dans le fond, quelques montagnes, une rivière à gauche, à droite un village; un ensemble simple, rural et vrai. La jeune mère, les yeux baissés, regarde le Christ, qui lève la tête vers elle. Saint Jean, à genoux sur la droite, tient une croix de roseau. C'est une scène calme et pure, une image idyllique de bonheur innocent et tranquille. On dit que le modèle qui servit à Raphaël pour cette Vierge, ainsi que pour la plupart de celles qu'il peignit à cette époque, était une marchande de

fleurs de Florence, une *fioraia,* qu'il aimait, et c'est à cette circonstance que serait dû le nom que porte ce tableau. Il a reproduit souvent ce type gracieux et virginal, qui contraste d'une manière si frappante avec la beauté sévère d'une autre femme qu'il a rendue célèbre, la Fornarina, qu'il a représentée dans la plupart des compositions qu'il exécuta à Rome.

C'est pour son ami Lorenzo Nasi qu'il fit la *Vierge au chardonneret* de la Tribune de Florence. Comme dans la *Belle Jardinière,* la scène est d'une grande simplicité, presque sans action. C'est de l'art représentatif, dont il faut chercher tout l'intérêt dans la beauté du groupe et des types de figures, dans la justesse des expressions et l'harmonie des lignes générales. La Vierge se détache sur un paysage grandiose; quelques-uns de ces arbres légers et d'une suprême élégance, que Raphaël a si souvent reproduits, projettent sur un ciel tranquille leurs branches grêles et leur feuillage rare et menu. Le Christ est debout entre les jambes de la Vierge. Saint Jean lui présente en souriant un oiseau qu'il va saisir. Ce n'est pas seulement la composition qui est ici parfaite. L'exécution, comparativement à celle de la *Belle Jardinière,* est ferme, pleine et serrée. C'est un des ouvrages les plus soignés et les mieux réussis de la manière florentine de Raphaël, un de ceux qui pénètrent, qui parlent fortement à l'esprit et y laissent une ineffaçable impression de paix, de bonheur calme et d'innocence.

On ne possède aucun renseignement précis qui établisse que la *Vierge au voile* du Louvre ait été faite pendant le séjour de Raphaël à Florence; mais le caractère de la composition, la couleur harmonieuse et

argentée, certaines faiblesses de dessin, notamment dans le haut de la draperie de la Vierge et dans l'inexplicable arrangement des jambes, ne permettent pas de rapporter ce beau et charmant tableau à une autre époque [1]. Le Christ est étendu endormi sur un grand coussin bleu. La Vierge, accroupie, vue presque de profil, entourant du bras gauche saint Jean agenouillé, soulève de la main droite le voile qui recouvre son fils. Le paysage est fermé par des ruines, des fabriques, qui laissent à peine apercevoir un horizon de montagnes. La jeune femme est attentive, presque anxieuse. Ce n'est plus seulement la pudeur virginale qu'expriment ses traits délicats et sa gracieuse attitude, mais un sentiment précis, une pensée nettement indiquée. La *Vierge au voile* est une des œuvres les plus exquises que Raphaël ait faites dans cet ordre de sujets. L'enfant endormi est merveilleux, mais il est très-regrettable qu'une restauration maladroite ait défiguré le petit saint Jean.

Dans ces trois ouvrages, ainsi que dans la plupart de ceux qu'il exécuta à Florence, la préoccupation de Raphaël est manifeste. Ces vierges ne sont point les mères qui semblent divines à force de tendresse et de beauté de la *Sainte Famille* de François Ier ou de celle du musée de Madrid, encore moins les madones triomphantes, les glorieuses reines du ciel de saint Sixte ou de Foligno, mais de jeunes filles pures et chastes,

1. M. Passavant pense que l'exemplaire du Louvre a été exécuté à Rome, mais il ne donne pas de preuves très-concluantes à l'appui de cette assertion. On sait du reste que Raphaël avait fait à Florence un tableau presque identique à celui du Louvre, dont l'original est perdu, mais dont on possède des copies anciennes.

celles que l'on rêve à l'âge que Raphaël avait à cette époque, et qui ont pour seule auréole l'innocence et la virginité. Ce sont les sœurs aînées plutôt que les mères de ces enfants forts et gracieux. Chastes, heureuses, souriantes, ce sont les formes idéales qui répondent aux premières impressions de la vie. Jamais les ardeurs ni les soucis de la maternité n'ont troublé leurs regards limpides, et le pressentiment des destinées de l'enfant divin n'a pas marqué d'un sceau de grandeur fatale la candeur de leurs fronts charmants.

La *Mise au Tombeau* du palais Borghèse est la première excursion que Raphaël ait faite dans le domaine de l'art dramatique, et quelle que soit la valeur du *Spasimo* du musée de Madrid, il est permis de penser que, par la force des expressions, le pathétique naturel des attitudes, l'impression de douleur répandue sur toute la scène, il n'a jamais surpassé ce bel ouvrage. Ce tableau est daté de 1507. C'est Atalante Baglioni qui le lui avait commandé pour la chapelle de sa famille, à San Francesco de Pérouse. Il était composé de trois parties, dont une seule, demi-cintrée, représentant Dieu le père tenant les mains élevées, est restée dans l'église de Saint-François. Les trois figures de la *predella,* la Foi, l'Espérance et la Charité, peintes en grisaille, se voient aujourd'hui au musée du Vatican[1]. Quant au tableau principal, acheté par Paul V Borghèse, en 1607, il est depuis resté dans

1. Ces trois belles compositions ont été sculptés sur bois, sans doute du vivant de Raphaël et sous sa direction, par Fra Giovanni de Vérone. Elles se trouvent dans le chœur du couvent de Saint-Pierre, à Pérouse.

la famille, et il doit à cette circonstance un état de conservation qui permet d'apprécier combien Raphaël, guidé par ce sentiment de la beauté qui chez lui ne se démentit jamais, a su exprimer les sentiments les plus violents de l'âme sans détruire l'harmonie des lignes, la perfection des formes, et sans tomber dans ces exagérations discordantes qui déparent presque toutes les compositions pathétiques des maîtres primitifs. Le corps du Christ, quoique présentant quelques faiblesses, ou plutôt quelques maigreurs et quelques sécheresses de dessin, est d'une noblesse vraiment exquise. Dans les deux hommes qui le portent, dans celui surtout qui marche en reculant, et qui succombe à la fois sous le fardeau et sous la douleur, les efforts et la fatigue se trahissent sans affaiblir l'impression de beauté que toute œuvre d'art doit produire, et le corps affaissé de la Vierge évanouie, les expressions déchirantes de Madeleine et de saint Jean, n'altèrent pas l'ensemble harmonieux de cette belle composition. Une particularité bien remarquable du talent de Raphaël, c'est que son individualité, déjà si accusée sous quelques rapports dans ses tableaux florentins, n'arriva que tard à son développement complet. Déjà maître, et maître consommé, par ce qui tient au goût, au sentiment, aux expressions, au caractère des figures, il emprunte cependant très-souvent à d'autres le plan, l'ordonnance générale de ses compositions. L'inventeur fécond et ingénieux des décorations des *Stanze*, des Loges, de la Farnésine, reste timide et incertain pendant la période qui nous occupe, et ne se montre guère créateur que dans l'heureuse transformation qu'il fait subir aux sujets

qu'il s'approprie. La *Mise au Tombeau* du palais Borghèse est en effet la reproduction presque textuelle d'une gravure bien connue d'André Mantegna; la *Vierge au baldaquin* et celle de la *casa* Tempi au musée de Munich rappellent de très-près deux compositions de Fra Bartolommeo, et on pourrait multiplier ces exemples. Plus tard même, Raphaël ne s'est fait aucun scrupule de s'inspirer des compositions de ses devanciers ou de ses rivaux, notamment dans son *Adam et Ève* des Loges, dont la donnée première a été empruntée à une composition de la chapelle de Masaccio à Florence, dans son *Isaïe* de San Agostino, et dans les *Sibylles* de la Pace, où il est impossible de méconnaître, sinon l'imitation, du moins la préoccupation très-évidente des peintures de la Sixtine.

Dès son séjour à Florence, du reste, Raphaël avait subi l'influence de Michel-Ange, et il faudrait s'étonner qu'il en eût été autrement. Il avait étudié, avec tous les jeunes artistes de son temps, le carton du grand maître, lorsqu'il fut exposé en 1506. Avant cette époque, il avait dû voir la *Vierge* de la Tribune de Florence chez Agnolo Doni, ce riche et avare amateur pour qui Michel-Ange avait fait ce tableau, en l'accompagnant d'une verte leçon, et Raphaël était certainement en relations avec lui, puisqu'il avait fait en 1504 ou 1505 son portrait et celui de sa femme, deux de ses beaux ouvrages conservés dans la galerie Pitti. On peut suivre les traces des efforts qu'il fit pour agrandir sa manière de composer et affermir son dessin dans la plupart de ses tableaux florentins. On le voit quitter peu à peu les dispositions symétriques et en bas-reliefs dont ne sortaient guère les maîtres de l'école

d'Ombrie, essayer avec timidité et peu de succès les raccourcis dans la *Vierge* de la *casa* Tempi, puis aborder de plus près le nu, et donner, notamment à ses enfants de la *Belle Jardinière,* une musculature accusée et puissante qui rappelle à la fois Michel-Ange et Fra Bartolommeo. Le succès obtenu par ses tableaux de chevalet avait donné à Raphaël le désir de se mesurer avec Léonard de Vinci et avec Michel-Ange. Il n'avait pas l'intention de quitter Florence, car il écrivait, en date du 11 avril 1508, à l'un de ses oncles une lettre où il lui demande de lui procurer une recommandation du magistrat d'Urbin (*il prefetto*) pour Soderini, afin d'être chargé par le gonfalonier de peindre une salle du Palais-Vieux[1]. Il dut renoncer à ce projet. Bramante avait parlé de lui à Jules II, et il fut appelé à Rome pour prendre part aux immenses travaux que le pape faisait alors exécuter au Vatican.

III

Raphaël arriva à Rome dans le courant de l'année 1508; il avait alors vingt-cinq ans. Chaudement recommandé à Jules II par Bramante, son compatriote, il fut immédiatement chargé par le pape de décorer

1. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1833, p. 431.

de quatre grandes fresques la salle du Vatican dite de la Signature. Il se mit aussitôt à l'œuvre, car au mois de septembre de cette même année il était déjà surchargé de travaux, et écrivant à Francia pour le remercier de lui avoir envoyé son portrait, « qui est si beau et si vivant qu'il croit le voir et lui parler, » il s'excuse de n'avoir pu remplir sa promesse en lui faisant tenir le sien. « Mes occupations graves et incessantes, dit-il, m'ont empêché de le peindre de ma propre main, suivant notre convention. J'aurais pu le faire exécuter par un de mes élèves et le retoucher, mais cela n'eût pas été convenable [1]. » Il est certain que, malgré la confiance en son talent que lui avaient sans doute donnée ses succès récents à Florence, la tâche qu'il venait d'accepter était faite pour absorber toute son activité et lui défendre toute autre préoccupation.

Le projet que Raphaël avait proposé au pape, et que celui-ci avait adopté, était en effet l'un des plus grandioses qu'un artiste eût encore imaginés. Il s'agissait de représenter dans quatre vastes compositions allégoriques la Religion, la Science, les Beaux-Arts et le Droit. L'Urbinate ne se dissimulait pas qu'en choisissant de pareils sujets, il serait forcé de rompre avec toute tradition, de se passer d'exemples, de marcher par ses seules forces dans une route nouvelle. C'est à cette obligation de créer qui lui fut imposée par la

1. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, nº 51, p. 114. — Voir, comme une autre preuve des excellentes relations qui existaient entre les deux peintres, le sonnet de Francia sur Raphaël dans Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, Paris, Renouard, 1860. 2 vol. in-8º, I, p. 494.

nature des sujets qu'il avait choisis, ainsi que par les dispositions et par l'étendue des espaces qu'il devait décorer, que nous devons le développement rapide, presque instantané, que prit son génie sous l'empire de circonstances particulières, et l'épanouissement de facultés d'imagination que ses premiers travaux ne faisaient point pressentir. Il faut dire aussi que le spectacle de Rome, avec ses monuments et ses innombrables vestiges de l'art antique, était fait pour produire une vive impression sur son intelligent esprit. Le vieux pape n'était pas seulement un homme de guerre et un grand politique : enthousiaste de tout ce qui pouvait contribuer à la gloire de l'Italie et jeter de l'éclat sur une ville dont il voulait faire la capitale réelle de son pays en lui rendant son ancien lustre, il avait attiré à Rome les savants, les poëtes, les artistes les plus célèbres de ce temps. Raphaël était lié avec les Castiglione, les Bembo, les Giovio. Sa bonne grâce, son aménité, son talent, lui attiraient chaque jour de nouveaux amis, qui mettaient à sa disposition des idées, des conseils, des renseignements de toute sorte les plus propres à surexciter son intelligence et à faciliter son travail. D'un autre côté, les salles de l'étage inférieur du Vatican étaient ornées de fresques importantes du Pinturicchio [1]. Celles où Raphaël lui-même travaillait avaient été décorées par le Pérugin, par Signorelli, par Piero della Francesca et par d'autres peintres célèbres de l'âge précédent. A quelques pas des *Stanze*, Michel-Ange commençait ses gigantesques tra-

1. Les appartements Borgia, qui font aujourd'hui partie de la Bibliothèque vaticane.

vaux de la Sixtine, et ces motifs d'émulation, en venant se joindre à un concours inouï de circonstances heureuses, lui donnaient le désir et le pouvoir de se surpasser lui-même.

Cependant Raphaël ne rompit pas brusquement avec ses habitudes anciennes. Il commença la série des compositions qui devaient décorer la salle de la Signature par celui des quatre sujets adoptés qui lui permettait le mieux d'utiliser ses premières études, et qui se prêtait le mieux aussi au style qu'il avait employé jusqu'alors. Il se donnait ainsi le temps de mûrir ses projets, de faire les recherches, de réunir les renseignements nécessaires pour mener à bonne fin une entreprise sans précédents. La fresque de la Religion, appelée plus communément la *Dispute du Saint-Sacrement*, peinte dans le courant de l'année 1509, rappelle par son ordonnance générale la composition des mosaïques dont Raphaël avait vu de si beaux exemples à Florence et à Rome. Dans la partie inférieure du tableau, et des deux côtés de l'autel sur lequel est placé le saint sacrement, sont groupés les quatre docteurs de l'église latine, des saints, des pères de l'Église, et parmi eux Dante, Savonarole et Bramante. Tous ces personnages discutent avec animation sur le dogme mystérieux. Au-dessus, dans la partie moyenne de la composition, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, se trouve le Christ dans sa gloire, assis sur les nuages, la poitrine découverte, les bras étendus. A droite et à gauche, rangés symétriquement en demi-cercle, sont les apôtres et les patriarches. Dieu le Père, sous la figure d'un vieillard, tenant le monde d'une main, de l'autre le bénissant, et entouré d'anges

et de séraphins, occupe la portion supérieure de ce vaste ensemble.

On le voit, Raphël, dans cet ouvrage, ne sort pas des habitudes de l'art consacré. On en trouverait les éléments non-seulement dans les mosaïques anciennes, mais dans les fresques d'Orgagna au Campo Santo de Pise et à Sainte-Marie-Nouvelle, dans le *Jugement dernier* de Fra Bartolommeo à l'hôpital de Sainte-Marie-Nouvelle, et dans la plupart des ouvrages de ce genre des xiv[e] et xv[e] siècles inspirés du poëme de Dante. Raphaël lui-même avait adopté cette disposition dans sa fresque de San Severo de Pérouse, et il ne fit que la développer dans la salle du Vatican. Ses préoccupations de l'art sacerdotal se retrouvent nonseulement dans la disposition symétrique de l'ensemble, mais aussi dans l'application de l'or à quelques détails d'ornementation et dans le caractère des têtes, qui rappellent les *portraits* des maîtres primitifs; mais ce qui est bien de Raphaël dans cette fresque célèbre, c'est la grande ordonnance, l'unité d'impression, l'harmonie des lignes générales, la beauté des types, qui font de la *Dispute du Saint-Sacrement* une œuvre vraiment originale et bien supérieure à celles qui lui ont servi de modèles.

La seconde fresque, représentant la Science, et connue sous le nom de l'*École d'Athènes,* est une conception complétement originale et sans aucun antécédent. Jamais aucun peintre avant Raphaël n'avait imaginé d'exprimer dans une œuvre de cette importance une idée aussi générale par une allégorie aussi vague, et c'est par des prodiges d'habileté qu'il a pu rendre intéressante une scène pour ainsi dire sans

action, et qui ne se rattache à aucun fait précis. Sous le portique d'une vaste construction dans le goût de la renaissance, Platon et Aristote, l'un représentant l'Académie, l'autre le Lycée, se tiennent debout. Platon, le philosophe de l'idéalisme, montre le ciel de la main; Aristote indique, par son geste dirigé vers la terre, que c'est dans l'observation rigoureuse des phénomènes naturels qu'il cherche les bases de sa méthode. Les philosophes, les savants de l'antiquité et quelques personnages contemporains du peintre sont groupés sur les marches du monument et sur le premier plan du tableau. Cette composition restera un sujet d'étonnement, d'admiration et d'étude pour tous ceux que charme et qu'émeut la beauté. Pour l'harmonie des lignes générales, pour l'habile distribution et la juste relation des groupes de personnages, le caractère élevé des types, des physionomies, des attitudes, des draperies, pour la couleur sobre, forte et vraiment historique, Raphaël n'a jamais surpassé l'*École d'Athènes*. C'est à la fois un grand effort de talent et une œuvre accomplie, mais c'est aussi le premier essai dans de pareilles proportions de cet art purement représentatif où la science remplace l'inspiration poétique, où une pensée imparfaitement définie ne semble appeler les personnages qu'à témoigner par leur beauté du savoir et de l'habileté du peintre.

La troisième des compositions qui ornent la salle de la Signature, *Apollon au milieu des Muses,* fut exécutée en 1511, et ne porte aucune trace de la manière des maîtres primitifs : c'est l'antiquité dans ce qu'elle a de plus poétique et de plus gracieux, mais l'antiquité vue, comprise et sentie par Raphaël. Tout ap-

partient au jeune maître dans ce bel ouvrage, aussi bien la composition que le mode d'exécution. La nature du sujet et la disposition de l'espace qu'il devait décorer, tout lui conseilla de s'abandonner à son seul génie. La fresque de la *Poésie* occupe en effet le dessus et les deux côtés d'une fenêtre qui s'ouvre sur la cour du Belvédère; mais Raphaël sut tirer le plus heureux parti d'un emplacement qui paraît au premier abord si défavorable. Apollon Musagète, la tête levée vers le ciel et jouant du violon, marque la partie centrale de la composition. Il est assis au sommet d'une éminence ombragée de lauriers. Autour de lui, sur les pentes de la colline qui descend des deux côtés de la fenêtre, se groupent les Muses, les poëtes de la Grèce, de Rome et ceux de l'Italie moderne. On s'est demandé pourquoi Raphaël, qu'un goût si sûr conduit d'ordinaire, au lieu de donner à Apollon la lyre traditionnelle, lui avait mis dans les mains un disgracieux violon. Tel n'avait pas été d'abord son dessein, car une gravure de Marc-Antoine, qui nous donne l'esquisse de cette composition, représente le jeune dieu avec l'instrument de son choix, et M. Passavant suppose avec beaucoup de vraisemblance que Raphaël avait dû obéir dans cette circonstance à une suggestion de Jules II, et rappeler dans son Apollon un improvisateur célèbre de cette époque, très-protégé par le pontife, et dont l'admirable *Joueur de violon* du palais Sciarra serait le portrait. Ce détail ne trouble du reste que fort peu l'harmonieuse et sereine beauté de l'ensemble. Raphaël a mis dans d'autres ouvrages plus de science et de force, mais il n'a jamais eu à un plus haut degré le sentiment vif et vrai de l'art antique,

tel au moins qu'on le comprenait au XVIe siècle à Florence et à Rome.

L'espace qu'occupe la quatrième fresque, la *Jurisprudence,* achevée en 1511, est percé d'une fenêtre comme celui sur lequel est représenté le Parnasse, et qui lui fait face. Raphaël tourna cette difficulté en divisant son sujet en trois compositions distinctes. De chaque côté de la fenêtre, il peignit deux scènes historiques, dont l'une, *Justinien remettant le Digeste à Tribonien,* personnifie le droit civil, et l'autre, *Grégoire IX publiant les décrétales,* le droit canon. Au-dessus de ces deux ouvrages se trouvent les trois admirables figures de femmes si connues par la gravure qui symbolisent la *Justice,* la *Force* et la *Modération,* et dans lesquelles Raphaël a dépassé par la grandeur, l'élévation, la simplicité du style, aussi bien que par le caractère magistral de l'exécution, tout ce qu'il avait fait jusqu'alors. Ces figures présentent une ample inspiration qui ne lui est pas habituelle, et qu'il ne retrouvera qu'à deux ou trois reprises dans les *Sibylles* de la Pace, dans quelques-unes des figures des cartons d'Hampton-Court et dans la *Vision d'Ézéchiel.*

Le succès des peintures de la chambre de la Signature fut immense, et Jules II confia immédiatement à Raphaël la décoration d'une nouvelle salle qui prit, de la plus importante des fresques que le Sanzio y exécuta, le nom de *Salle d'Héliodore.* Raphaël commença ce travail en 1512, et il le poursuivit avec une extrême activité, car la *Messe de Bolsène* et l'*Héliodore* étaient terminés ou au moins très-avancés au moment de la mort de Jules II, c'est-à-dire en février 1513. Les deux autres compositions, la *Délivrance de saint*

Pierre et l'*Attila*, dans lesquelles le peintre a introduit le portrait de Léon X, comme il avait fait de celui de Jules dans la *Messe de Bolsène* et dans l'*Héliodore*, ne furent commencées qu'après l'élévation de Jean de Médicis au trône pontifical. Ces décorations font le contraste le plus complet avec celles de la salle de la Signature. Autant les premières sont abstraites, calmes, conçues en dehors de toutes préoccupations du temps, autant celles-ci sont dramatiques, passionnées, pleines d'allusions aux événements d'alors, de flatteries à l'adresse des deux papes, et la force de la couleur, la bizarrerie des effets semblent également refléter la violence des sentiments qui les inspirèrent. Une fois cette donnée admise, quelle variété, quelle richesse, quelles ressources d'invention ne trouvera-t-on pas dans ces quatre compositions! quelle énergie et quelle passion dans les trois femmes qui sont à genoux sur le devant du tableau d'*Héliodore*[1]! quel mouvement dans le cavalier et dans les deux anges qui l'accompagnent! La fresque est-elle jamais arrivée à une plus grande puissance de couleur et d'effet que dans la *Messe de Bolsène?* Et Raphaël ou tout autre peintre a-t-il jamais donné aux têtes de ses personnages des expressions plus fortes et plus profondes que celles

1. C'est dans celle de ces trois femmes vue de dos et qui tourne la tête que paraît pour la première fois la Fornarina (M. Gruyer, *Essai sur les Fresques de Raphaël au Vatican*. Paris, Gide, 1858, p. 192). Depuis cette époque, Raphaël a mis la Fornarina dans presque tous ses ouvrages de grand caractère. On la reconnaît dans l'*Incendie du Bourg*, dans la *Vierge au poisson*, dans celle de saint Sixte, dans la mère du possédé de la *Transfiguration*, etc.

de Jules II et des cardinaux qui l'entourent dans ce tableau?

Quoiqu'à l'époque où nous sommes parvenus Raphaël eût déjà de très-nombreux élèves auxquels il faisait exécuter les parties accessoires de ses compositions, on pense qu'il peignit, au moins en très-grande partie, de sa propre main les sujets principaux de cette salle. Il n'en est pas de même pour la suivante, celle de Charlemagne, peinte en 1516 et 1517, mais par ses élèves, car, excepté dans la composition de l'*Incendie du Bourg*, la seule importante parmi les quatre fresques qui la décorent, il est impossible de reconnaître l'auteur du *Parnasse*, de la *Jurisprudence* et de l'*Héliodore*. Raphaël, surchargé de travaux, à part quelques ouvrages importants dont il se réservait l'exécution, ne pouvait plus guère dès lors que préparer les dessins que peignaient sous son inspiration immédiate une légion d'élèves dont quelques-uns étaient des artistes distingués, et qui étaient venus, non-seulement de toutes les parties de l'Italie, mais de tous les pays de l'Europe, se placer sous sa direction. « Il avait su établir parmi eux, dit Vasari, une telle harmonie que jamais la moindre jalousie ne vint troubler leur union... Il mettait une complaisance extrême à initier aux mystères de son art ses disciples, qu'il aimait comme ses enfants. Aussi, lorsqu'il sortait pour aller à la cour, où il occupait une place de gentilhomme de la chambre, il avait toujours un cortége de cinquante peintres, hommes intelligents et vaillants, qui l'accompagnaient. »

La salle de Constantin, la dernière de celles que Raphaël avait été chargé de décorer au Vatican, et

pour laquelle il avait préparé quelques dessins en 1519 et 1520, ne fut peinte qu'après sa mort par ses élèves, et presque entièrement, semble-t-il, par Jules Romain. Deux figures seulement, la *Justice* et la *Prudence,* sont de la main de l'Urbinate. Elles se trouvent à droite et à gauche de l'une des fresques de cette salle, et n'ont d'autre intérêt que d'être la seule tentative qu'ait faite Raphaël de peindre à l'huile sur préparation à la chaux, à l'exemple de Sébastien del Piombo.

Cependant les *Stanze,* pour être un monument unique dans l'histoire de l'art, et, dans leur ensemble imposant, l'œuvre la plus considérable de Raphaël, celle qui donne la plus haute idée de l'élévation et de la souplesse de son génie, ne sont pas les seules peintures décoratives qu'il ait exécutées au Vatican. En 1514, Bramante était mort sans avoir terminé les galeries qui entourent de trois côtés la cour de Saint-Damassus. Raphaël fut chargé par Léon X d'achever cette construction et d'en diriger l'ornementation. On avait déblayé depuis quelques années les chambres enfouies des thermes de Titus, et retrouvé dans toute leur fraîcheur les peintures et les stucs qui les décoraient. Raphaël comprit aussitôt le parti qu'on pourrait tirer de ces gracieux motifs. Il prit les arabesques antiques pour point de départ, et, en les modifiant au gré de sa fantasque imagination, en y introduisant des emblèmes, des figures détachées, une foule de petits sujets, jusqu'à des fleurs et des fruits, il créa un genre nouveau qui n'est pas une des moindres preuves de la souplesse de son esprit. Il faut dire que dans ce travail il fut merveilleusement secondé par plusieurs de ses élèves, surtout par Jean d'Udine, et que c'est à

l'écolier autant qu'au maître, qui ne fit guère qu'inspirer ces ornements exquis, que revient l'honneur de ces chefs-d'œuvre de délicatesse et de goût.

Toutefois, c'est bien Raphaël qui est le seul auteur des compositions dont il fit décorer le plafond de la galerie du second étage. Les cinquante-deux petits tableaux qui forment cet ensemble ont été peints par ses élèves, à l'exception du premier d'entre eux, *Dieu créant le ciel et la terre,* qui fut exécuté soit par lui-même, soit, plus probablement, par Jules Romain sous la direction immédiate du maître. Ils ont été très-souvent gravés. Ils représentent les principales scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et sont connus sous le nom de *Bible de Raphaël.* Toute description qu'on en voudrait faire serait à la fois superflue et impossible.

L'esprit est vraiment confondu du nombre, de l'importance, de la variété des travaux que Raphaël projetait, dirigeait ou exécutait lui-même. Michel-Ange, dont le témoignage en pareille matière a sa valeur, « s'émerveillait, nous dit Condivi, de l'ardeur infatigable que le Sanzio mettait à dessiner de mille manières ses compositions avant de les exécuter, à copier les antiques, à esquisser continuellement de nouvelles inventions. » On ne peut se dissimuler cependant que bien des traces de lassitude se remarquent dans quelques parties de ces grands ouvrages. L'esprit de Raphaël était plus intelligent et ingénieux que créateur et spontané. Guidé par un admirable instinct de la beauté qui fut son vrai génie, il comprenait tout, s'assimilait tout, transformait tout en œuvres accomplies ; mais une inspiration personnelle ne vivifie pas, et tant

s'en faut, à un égal degré tout ce qu'il a fait. C'est encore Michel-Ange qui le dit : « il devait plus à l'étude qu'à la nature; » et si on entend par la nature la force innée, une puissance en quelque sorte native et que le travail n'aurait pas besoin de féconder, ce mot est vrai. La rhétorique n'existe pas seulement en littérature, et c'est le beau académique, le conventionnel, qui lui correspond dans les arts du dessin. Cette transaction entre les manières extrêmes de concevoir et d'exprimer la forme, cette beauté moyenne, sans individualité, sans réalité, sans vie, ce modèle trop connu qui se transmet dans l'école, cette maladie désastreuse qui atteint l'art aussitôt qu'il s'éloigne de sa source, la nature, n'a point épargné Raphaël. Je sais ce qu'on doit à un nom tel que le sien, et de quelle respectueuse absolution il faut couvrir quelques faiblesses en faveur de tant de chefs-d'œuvre; mais, je le demande, à la vue de ses deux figures de la salle de Constantin, de celles du *Massacre des Innocents* dans la gravure de Marc-Antoine, de celles même, si magistrales cependant, de la jeune femme qui, à genoux sur le devant du tableau, lève les bras vers le ciel, et de l'homme qui porte son père dans l'*Incendie du Bourg*, de tant d'autres encore qu'il serait inutile de rappeler, ne ressent-on pas un peu d'ennui? ne prévoit-on pas que l'académie s'avance, et avec elle un cortége de compositions toutes faites, de formes usées, dans lesquelles une pratique savante tiendra lieu de sincérité et d'inspiration? On voudrait pouvoir dire au grand peintre qui se copie, s'imite et se répète, qui n'obéit plus qu'à une impulsion molle de sa pensée : Retourne aux deux seules sources vraiment fécondes,

toi-même et la nature; cherche dans ton âme la force qui crée; presse la mamelle de l'*alma parens,* de l'inépuisable réalité; touche la terre, Antée!

Les décorations du Vatican sont loin d'être les seules peintures murales qu'ait exécutées Raphaël. Pendant que se continuait cette vaste entreprise, il avait fait quelques-unes de ces œuvres grandioses dans lesquelles le plus gracieux des peintres atteint presque à la sublimité de style de Michel-Ange : je veux parler des dessins pour les mosaïques de la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo, du prophète *Isaïe* sur un des piliers de San Agostino, et surtout des célèbres *Sibylles* de l'église de Santa Maria della Pace. Tout en reconnaissant l'impression profonde qu'avaient faite sur l'esprit du Sanzio les décorations de la chapelle Sixtine, et combien il sut profiter, pour agrandir sa manière, des exemples du sculpteur florentin, il ne faut voir aucune imitation servile dans une préoccupation naturelle et motivée et dans une influence que Raphaël, avec son discernement habituel, ne subit que juste assez pour se fortifier, et sans abdiquer en aucune manière sa personnalité.

Michel-Ange et Raphaël se rendaient mutuellement pleine justice; mais leurs idées, leur genre de talent, leur manière de vivre présentaient de telles différences, qu'il n'est pas étonnant qu'une sorte de rivalité, envenimée par les discussions passionnées de leurs élèves et de leurs partisans, ait existé entre eux, et qu'il en soit résulté des rapports difficiles et tendus qui se traduisirent plus d'une fois en paroles amères. Raphaël, jeune, élégant, heureux, faisait un contraste frappant avec l'austère et sombre Michel-Ange. « Il ne

vivait pas comme un peintre, dit Vasari, mais comme un prince. » Et cette existence bruyante d'un homme qu'il appréciait, mais en le jugeant, inquiétait et irritait le Florentin. On raconte qu'un jour les deux artistes s'étant rencontrés dans la cour du Vatican, l'un, entouré de son cortége d'élèves, allant aux *Stanze*, l'autre se rendant solitairement à la chapelle Sixtine, Michel-Ange dit au Sanzio : « Vous marchez avec une grande suite, comme un général; » à quoi Raphaël aurait répondu : « Et vous, vous allez seul, comme le bourreau. » Le mécontentement, l'humeur de Michel-Ange se montrèrent clairement dans la protection qu'il donna, s'il faut en croire Vasari, à Sébastien del Piombo, avec le désir de l'opposer à Raphaël dans la peinture à l'huile et de chevalet, qu'il n'avait lui-même que peu ou point pratiquée, et pour laquelle il témoigna toujours un profond mépris. On est fondé à croire qu'il est l'auteur d'une partie des dessins de la *Résurrection de Lazare* de la galerie nationale de Londres, que Sébastien fit pour le cardinal de Médicis qui avait commandé dans le même temps le tableau de la *Transfiguration* à Raphaël, et on reconnaît également le dessin hardi du peintre de la Sixtine dans le *Christ à la Colonne* que le Vénitien exécuta dans la chapelle Borghesini à San Pietro in Montorio. Raphaël n'avait rien à craindre de Sébastien, et se doutant de l'intention qui poussait le sculpteur à favoriser son rival, il dit avec beaucoup de bonne humeur et d'esprit : « Je me réjouis de la faveur que me fait Michel-Ange, puisqu'il me prouve par là qu'il me croit digne de lutter contre lui et non contre Sébastien. » Du reste, si quelque chose doit surprendre, c'est que

ces deux grands hommes, rivaux dans le même art, dans les faveurs du public et des princes qui les employaient, n'aient jamais cherché à se nuire, et qu'à part quelques vivacités de paroles, qui chez d'autres se seraient sans doute transformées en scandaleux conflits, leurs rapports soient toujours restés parfaitement dignes et honorables. Jamais en effet ils ne se sont laissé entraîner l'un contre l'autre à aucune de ces intrigues, de ces mauvaises jalousies que la diversité et en quelque sorte l'antagonisme de leurs caractères auraient pu si facilement faire éclater.

On a beaucoup exagéré d'ailleurs cette rivalité entre Michel-Ange et Raphaël, comme le démontre entre autres l'anecdote rapportée par Cinelli à propos des fresques de la Pace. « Raphaël d'Urbin avait peint pour Agostino Chigi à Santa Maria della Pace quelques prophètes et quelques sibylles sur lesquels il avait reçu un à-compte de 500 écus. Un jour il réclama du caissier d'Agostino le complément de la somme à laquelle il estimait son travail. Le caissier, s'étonnant de cette demande et pensant que la somme déjà payée était suffisante, ne répondit point. « Faites estimer le travail par un expert, dit Raphaël, et vous verrez combien ma réclamation est modérée. » Giulio Borghesi (c'était le nom du caissier) songea tout de suite à Michel-Ange pour cette expertise, et le pria de se rendre à l'église et d'estimer les figures de Raphaël. Peut-être supposait-il que l'amour-propre, la rivalité, la jalousie, porteraient le Florentin à amoindrir le prix de ces peintures. Michel-Ange alla donc, accompagné du caissier, à Santa Maria della Pace, et, comme il contemplait la fresque sans mot dire, Borghesi l'interpella. « Cette

tête, répondit Michel-Ange en indiquant du doigt une des sibylles, cette tête vaut cent écus! — Et les autres? demanda le caissier. — Les autres valent autant. » Cette scène avait eu des témoins qui la rapportèrent à Chigi. Il se fit raconter tout en détail, et, commandant d'ajouter aux 500 écus pour cinq têtes 100 écus pour chacune des autres, il dit à son caissier : « Va remettre cela à Raphaël en payement de ses têtes, et comporte-toi galamment avec lui, afin qu'il soit satisfait, car s'il voulait encore me faire payer les draperies, nous serions probablement ruinés. »

Depuis son séjour à Florence, où, en étudiant le carton de la *Guerre de Pise,* il avait si sensiblement fortifié et agrandi son dessin, Raphaël n'avait jamais cessé de se préoccuper de Michel-Ange. Il disait lui-même « qu'il rendait grâces au ciel de l'avoir fait naître pendant la vie de ce grand homme; » mais il était trop intelligent pour ne point comprendre qu'il ne pouvait pas s'aventurer trop loin sur le terrain de son tout-puissant rival, sans risquer de dénaturer son talent. Il ne l'imita donc point, et l'influence qu'eut sur lui Michel-Ange fut celle qu'exerce naturellement une individualité aussi robuste sur une nature délicate, sympathique et accessible aux impressions. En voyant les œuvres souveraines de Buonarroti, Raphaël ne se dissimula sans doute pas qu'il ne s'élèverait jamais à de pareilles hauteurs. Il trouvait son sort assez beau pour n'avoir rien à envier à personne; il n'aurait pas changé sa brillante existence contre l'amère destinée du Florentin, et il se borna avec raison à chercher dans d'inimitables modèles ce qui pouvait développer, agrandir, élever et fortifier son gracieux génie.

Cette influence qu'eut Michel-Ange sur Raphaël ne cessa cependant d'augmenter d'année en année, et si l'Urbinate eût vécu plus longtemps, elle aurait pu lui être fatale. Elle devient très-sensible à partir des admirables figures de la *Jurisprudence* dans la salle de la Signature, qui furent exécutées en 1512, précisément à l'époque où Michel-Ange découvrit la seconde partie de la chapelle Sixtine. On la retrouve dans quelques figures de l'*Héliodore*, et d'une manière fâcheuse dans la plupart de celles de l'*Incendie du Bourg*. Dans les sublimes *Sibylles* de la Pace, elle se mêle d'une manière si heureuse à l'inspiration propre de Raphaël, que bien que l'on puisse penser qu'il ne les aurait jamais faites s'il n'avait vu et étudié Michel-Ange, ces fresques grandioses lui appartiennent absolument, et on doit lui en laisser tout l'honneur. Dans un petit nombre d'ouvrages au contraire, la préoccupation de Buonarroti est si nettement accusée qu'on pourrait les appeler une imitation. Je n'en donnerai pour exemple que l'*Isaïe*, que Crespi, fils de l'Espagnolet, vit avant qu'il n'eût été dégradé par le temps et les restaurations, et dont il disait : « J'avoue que je restai surpris en le voyant, et qu'à la grandeur du style, à la hardiesse et à la liberté du dessin, je l'aurais jugé de Michel-Ange. »

C'est en 1514 que Raphaël exécuta pour Agostino Chigi les *Sibylles* de la Pace. C'est dans cette année encore qu'il fit pour le même riche banquier le *Triomphe de Galatée* à la Farnésine, et s'il était besoin de prouver par un nouvel exemple la souplesse de son esprit et la diversité de son génie, il suffirait de rappeler que l'un de ses plus sévères et l'un de ses plus gracieux

ouvrages furent faits en même temps. Agostino Chigi aimait passionnément les arts. Originaire de Sienne, où il avait passé la plus grande partie de sa vie, il avait affermé des mines de sel et d'alun qui appartenaient au saint-siége. Ses intérêts commerciaux l'appelant souvent à Rome, il finit par s'établir dans cette ville. Lié avec les artistes et les hommes les plus illustres de son temps, ses goûts fastueux et sa passion pour la courtisane Impéria ne l'empêchaient pas d'employer une partie de son immense fortune de la manière la plus intelligente et la plus généreuse. Il avait fait construire dans le Trastevere, par l'excellent architecte Baldassarre Peruzzi, la charmante habitation qu'on appelle la Farnésine, fait venir de Venise Sébastien del Piombo, pour y travailler, et demandé à Raphaël, qu'il avait déjà chargé de construire sa chapelle sépulcrale à Santa Maria del Popolo, de décorer la galerie principale de ce palais, divisée en plusieurs compartiments. L'Urbinate, sollicité de toutes parts, n'exécuta que le *Triomphe de Galatée,* et ce ne fut que plusieurs années plus tard qu'il fit les beaux dessins de l'*Amour et Psyché* d'après la fable d'Apulée, et que ses élèves peignirent sous sa direction le plafond, les voussures et les lunettes de la *Loggia* de la Farnésine.

On comprend, en voyant ces belles et gracieuses peintures, avec quelle sympathie et quel soin Raphaël avait étudié l'art antique. On sait qu'il s'entourait d'une foule de renseignements qu'il devait soit à ses savants amis, Castiglione, le cardinal Bibiena, l'Arioste, dont il avait fait la connaissance en 1516 et qui lui indiqua, dit-on, le sujet de l'*Amour et Psyché*,

soit à des dessinateurs qu'il avait envoyés en Sicile et jusqu'en Grèce. On trouve à chaque pas dans ses peintures des réminiscences de l'antiquité ; mais si l'étude intelligente qu'il fit des monuments de la Grèce et de Rome fortifia le sentiment déjà si vif qu'il avait de la beauté, ce n'est qu'à la nature particulière de son poétique génie qu'il doit d'avoir revêtu la forme gracieuse, forte, noble et sereine, telle que la concevaient les anciens, d'une pureté ingénue, d'une chasteté qui à ce degré n'appartiennent qu'à lui, et qu'il a toujours mises dans ses plus libres ouvrages. Raphaël avait puisé son idéalisme chez les platoniciens de Florence, et il paraît s'être rendu un compte très-précis du but que l'art doit poursuivre. « Il avait coutume de dire, rapporte Zuccaro, que le peintre doit représenter les choses non pas comme les fait la nature, mais comme elle les devrait faire, » et il commente lui-même cette pensée dans la célèbre lettre écrite à Castiglione précisément à propos de la *Galatée*. « Quant à la *Galatée*, dit-il, je me tiendrais pour un grand maître, si elle avait seulement la moitié des mérites dont vous me parlez dans votre lettre; mais j'attribue vos éloges à l'amitié que vous me portez. Je sais que, pour peindre une belle personne, il me faudrait en voir plusieurs, et que vous fussiez avec moi pour m'aider à choisir celle qui conviendrait le mieux ; mais il y a si peu de bons juges et de beaux modèles que je travaille d'après une certaine idée que j'ai dans l'esprit. J'ignore si cette idée a quelque excellence, mais je m'efforce de la réaliser. »

Cette idée que Raphaël avait dans l'esprit, et qu'il s'efforçait de réaliser, est la loi suprême de l'art. Que

l'on s'en rende compte ou que l'on agisse d'instinct, lorsque l'on fait bien, c'est qu'on lui obéit. « La peinture, dit Poussin dans sa langue énergique, est amoureuse du beau; c'est de ce beau accompli qu'elle retrace l'image. » C'est cette doctrine de l'idéalisme dans l'art que Hegel a renouvelée de nos jours avec tant de netteté. « L'artiste ne prend pas, quant aux formes et aux modes d'expression, tout ce qu'il trouve dans la nature, et parce qu'il le trouve ainsi. S'il prend la nature pour modèle, ce n'est pas parce qu'elle a fait ceci ou cela de telle façon, mais parce qu'elle l'a bien fait. Or ce *bien* est quelque chose de plus élevé que le réel lui-même tel qu'il s'offre à nos sens. » Et c'est en effet en poursuivant cette beauté supérieure à la réalité, en cherchant cette forme qui exprime véritablement l'idée qu'elle doit représenter, que depuis Phidias tous les grands artistes ont trouvé leurs chefs-d'œuvre.

IV

Les peintures murales que Raphaël exécuta au Vatican, dans l'église de la Pace et à la Farnésine, les admirables dessins qu'il donna pour les mosaïques de la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo, doivent

être regardés sans doute comme la partie la plus importante de son œuvre, comme le résultat du plus grand effort de son esprit. Ayant à représenter dans des dimensions considérables des sujets qui, pour quelques-uns du moins, n'avaient pas encore été traités par des peintres, l'élève du Pérugin, l'imitateur de Fra Bartolommeo et de Mantegna, le gracieux auteur des madones de Florence, appuyé sur la nature, sur l'art antique, soulevé et soutenu (même lorsqu'il n'en est pas directement préoccupé) par les grands exemples de Michel-Ange au-dessus du niveau naturel de son génie, après de courtes hésitations trouve sa route et crée un genre qui est à lui. Cependant, du jour de son arrivée à Rome jusqu'à la fin de sa carrière, il exécuta, concurremment avec ses grands travaux, un nombre très-considérable d'ouvrages moins importants qui sont loin sans doute d'être tous de même valeur, dont plusieurs sont en grande partie de la main de ses élèves, mais qui font pénétrer plus profondément que ses fresques elles-mêmes dans l'intimité de son génie. Les tableaux de chevalet de Raphaël sont ses œuvres d'élection. Leurs dimensions, le nombre restreint des personnages qui les composent, lui permirent de mûrir sa pensée, de condenser l'intérêt, d'accomplir l'exécution, et aussi de moins recourir à ces figures toutes faites, à ces *remplissages* qui, malgré leur beauté, font tache dans la plupart de ses grandes compositions. Dans ses tableaux de chevalet, il put tout soigner. Son génie particulier, sa grâce adorable, son exquise élégance, s'y montrent plus continuellement et sans voile. Dans ces compositions d'ordre moyen, presque tout est parfait. Si son

talent, en se fortifiant, a perdu quelque chose de sa juvénile ingénuité, il a gagné des qualités d'ampleur, d'énergie, d'élévation, et non-seulement les compositions de l'Urbinate, à mesure qu'il s'est approché de la fin de sa vie, sont devenues plus complètes et plus robustes, mais à bien des égards elles ont plus de beauté et de perfection absolue que celles qu'il exécuta à Florence. D'ailleurs plus qu'aucun autre peintre, Raphaël a gardé jusqu'à sa mort cette fleur de jeunesse, cette fraîcheur, cette vivacité d'impression, qui ne sont moins évidentes dans les ouvrages de la seconde partie de sa carrière que parce que des qualités plus mâles les font jusqu'à un certain point oublier.

Dans les tableaux de chevalet qu'il exécuta pendant son séjour à Rome, Raphaël suivit le même courant d'idées et obéit à la même impulsion qui, dans ses fresques, l'avait fait passer de l'art représentatif à l'art dramatique, de compositions où l'ordonnance est simple, la scène, les pantomimes et les expressions tranquilles, à des ouvrages plus énergiques et plus passionnés. Aussi peut-on classer ses tableaux de l'époque romaine en deux séries : la première, qui, à de fort rares exceptions près, ne renferme que ceux dont l'action est calme, qu'il a peints de 1509 à 1514 sous l'influence des mêmes impressions qui lui dictaient ses fresques de la salle de la Signature, et parmi lesquels on compte quelques-unes de ses plus belles œuvres, la *Vierge de Foligno*, la *Vierge au poisson* et la *Sainte Cécile;* la seconde, allant de 1514 à 1519, formée de compositions dramatiques telles que les cartons d'Hampton-Court, la *Vision d'Ézéchiel* et le *Spasimo*, qui correspondent d'une manière assez pré-

cise aux peintures dramatiques des dernières salles du Vatican et aux décorations de l'église de la Pace. Cette classification n'est pas du reste d'une exactitude rigoureuse, et ce n'est pas un des traits les moins remarquables du génie de Raphaël que l'aisance avec laquelle il a su aller des scènes les plus immobiles aux compositions les plus dramatiques, des sujets religieux aux sujets mythologiques, et, tour à tour préoccupé des monuments de l'antiquité et de l'exemple de ses contemporains, se pénétrer de l'esprit de ce qu'il voulait représenter, tout en conservant parfaitement intacte sa propre individualité.

Les premiers tableaux que Raphaël exécuta lors de son arrivée à Rome rappellent ses dernières compositions de Florence. Je ne mentionnerai parmi ces ouvrages de transition que la charmante Vierge appartenant à lord Gravagh et que l'on nomme le *Raphaël Aldobrandini*. La figure gracieuse et élancée de la Vierge, la légèreté de la couleur, l'emploi de l'or dans les ornements des draperies et dans les auréoles, suffiraient même, si on ne le savait du reste, pour indiquer que ce tableau est contemporain de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Il a encore cette pureté, ce charme virginal, cette fleur d'innocence et de jeunesse, si remarquables dans la *Vierge au voile* du musée de Paris; mais une composition plus ample, un dessin très-élégant en même temps que très-précis, beaucoup de réalité dans les formes, dénotent à quel point la pratique de la grande peinture avait déjà développé et mûri le talent de Raphaël. On a soutenu, et je le comprends jusqu'à un certain point, que Raphaël a plus perdu que gagné en abandonnant les tra-

ditions ombriennes et florentines. Quelques-uns de ses admirateurs les plus fervents refusent de reconnaître comme des œuvres dignes du *peintre divin* les ouvrages qu'il exécuta à Rome; mais il me paraît cependant de toute évidence qu'il s'est modifié dans le sens naturel de son génie, qu'il est allé de la faiblesse à la force relative, et qu'il a marché du côté que les circonstances et le temps indiquaient.

La *Vierge de Foligno,* l'un des plus beaux ornements du musée du Vatican, a été peinte vers 1511, et se place par sa date en tête de ces madones glorieuses dont la *Vierge de saint Sixte* du musée de Dresde est la dernière et la plus sublime expression. La composition est beaucoup plus importante et plus complète que celle des tableaux du même sujet exécutés à Florence. La Vierge n'est plus cette charmante jeune mère tendrement inclinée vers les deux beaux enfants, telle que le peintre l'a comprise jusqu'ici. Assise sur les nuages, c'est une reine céleste qui montre au monde son fils divin. Quatre personnages, groupés deux par deux de chaque côté du tableau, représentent l'humanité, qui la prie et qui l'adore. Le donataire, Sigismond Conti, à genoux, est présenté à la Vierge par son patron saint Jérôme. Vis-à-vis, saint François paraît montrer le peuple et solliciter pour lui la bienveillance divine. Saint Jean-Baptiste, debout comme saint Jérôme et lui faisant pendant, montre de la main le Christ à la foule, qu'on suppose rassemblée autour du tableau. Le milieu de la composition est occupé par un ange, debout et tenant un cartel. Autant le type élevé du visage de la Vierge, l'ensemble majestueux de toute sa personne, la beauté de

l'enfant, transportent l'esprit dans une région idéale, autant les expressions marquées, les gestes suppliants des saints et du donataire, qui occupent le bas du tableau, rappellent les misères de la réalité; sans sortir des lois de la peinture, Raphaël a su indiquer d'une manière poétique et précise, par le choix des types et des expressions, non-seulement le sens direct de la scène, mais la différence de nature des personnages qui la composent. Ce tableau, outre sa beauté, a une importance particulière dans l'œuvre de Raphaël, en ce qu'il dénote une préoccupation très-manifeste à l'égard des procédés d'exécution, et en particulier de la couleur. En 1511, Sébastien del Piombo venait d'arriver à Rome. L'étude exclusive des œuvres de Michel-Ange n'avait point encore pu modifier sa manière. Il apportait de Venise le coloris brillant de son maître Giorgione. Raphaël paraît avoir été très-frappé par la vivacité et l'éclat de sa peinture, par toutes les qualités séduisantes qui distinguent l'école vénitienne. Il résolut de suivre sur son terrain le peintre qu'on lui opposait et de transformer sa couleur, comme il avait transformé son dessin. On peut contester qu'il ait réussi; mais à partir de ce moment sa facture devint certainement plus libre et plus large, sa couleur plus brillante; et d'ailleurs l'influence très-directe de Sébastien est évidente non-seulement dans la *Vierge de Foligno*, mais dans plusieurs des ouvrages que Raphaël fit à Rome et qui sont entièrement de sa main, entre autres la *Messe de Bolsène,* les portraits de Jules II de la galerie Pitti et d'Altoviti du musée de Munich, le *Joueur de violon* du palais Sciarra, ainsi que l'admirable figure de femme de la Tribune de Florence, dont

la couleur est si éclatante qu'on l'a souvent attribuée à Giorgione [1].

C'est à la même époque, aux années 1512 ou 1513, qu'il convient de rapporter un autre des chefs-d'œuvre de Raphaël dans ce genre, la *Vierge au poisson*, du musée de Madrid. Ce tableau présente ces caractères d'élévation dans la pensée, de beauté des types, de force dans le coloris, que l'on remarque dans la *Madone de Foligno*. Je ne sais même si la disposition n'en est pas plus grande, la conception des personnages principaux plus poétique, le visage de Marie plus majestueux et plus sublime, l'effet de l'œuvre entière plus sérieux et plus saisissant. Encore ici, ce n'est pas seulement comme mère que Marie est représentée, mais comme personnage divin, écoutant les prières des hommes et intercédant pour eux. L'ange Raphaël lui présente le jeune Tobie, qui lui apporte un poisson comme offrande et lui demande la guérison de son père. La prière du jeune homme est exaucée, car le Christ étend vers lui sa main droite, soit pour le bénir, soit, comme il le semble à l'effort qu'il fait

1. Ce portrait est daté de 1512, et Giorgione est mort en 1511. D'après Constantin (*Idées italiennes*, etc., Florence, 1840), il offre une grande ressemblance avec celui peint par ce maître qui se trouve dans la galerie de Modène. Missirini pense qu'il est de Sébastien del Piombo, l'élève de Giorgione, et qu'il représente Vittoria Colonna; mais il ne ressemble nullement au portrait de cette femme célèbre, pour le moins dessiné par Michel-Ange, et qui a été exposé à Rome au palais Colonna il y a quelques années. Je ne peux l'attribuer pour ma part à aucun autre que Raphaël, et je pense avec M. Passavant que c'est le portrait de quelque célèbre improvisatrice du temps, celui peut-être de Béatrice Ferrarese.

pour échapper à sa mère, afin de recevoir son présent.

La *Sainte Cécile* de la pinacothèque de Bologne fut commandée à Raphaël par le cardinal de Pucci pour l'église de San Giovanni in Monte de cette ville. Commencée en 1513, elle ne fut pas terminée avant 1515, et c'est vers cette époque que le Sanzio l'envoya à son vieil ami Francia en le chargeant de veiller au déballage de son tableau, et, « dans le cas où il lui serait arrivé quelque accident, de le réparer, ainsi que de le corriger, s'il y découvrait quelque défaut [1]. » Cette composition est une des plus poétiques, des plus élevées et on peut dire des plus religieuses que Raphaël ait imaginées. La sainte, debout au milieu du tableau, est entourée de saint Paul et de Marie-Madeleine, de saint Jean l'évangéliste et de saint Augustin. La tête vers le ciel, elle laisse tomber l'orgue en entendant les cantiques des bienheureux, qui répondent à ses chants. Je ne crois pas que l'ivresse de l'extase ait jamais été représentée avec tant de force et dans des

1. On sait que Vasari raconte que Francia mourut de jalousie et de dépit en voyant cette peinture. (Vasari, VI, p. 12.) Cette anecdote est tout à fait invraisemblable, non pas que le peintre bolonais ait vécu, — comme Malvasia, prenant le fils pour le père, le pense, — jusqu'en 1520 ou même jusqu'en 1526. (Malvasia, *Felsina pittrice*. Bologna, 1678, II, p. 48.) Il est bien réellement mort le 6 janvier 1517; mais outre que les sentiments d'amitié qui existaient entre Francia et Raphaël excluent une pareille jalousie, il est certain que la *Sainte Cécile* n'est pas le premier tableau de Raphaël qu'ait vu Francia, ainsi que le dit Vasari, puisque, avant 1506, le Sanzio, avait fait pour Bentivoglio une *Naissance du Christ*, et, avant 1508, une *Adoration des Bergers*. (Passavant, *Raphaël d'Urbin*, etc., I, p. 77.)

conditions si complètes de beauté pittoresque. Sainte Cécile n'est presque plus sur la terre; son âme s'élance hors d'elle pour se mêler aux chœurs des esprits glorifiés, et il semble qu'un souffle suffirait pour l'emporter vers la céleste patrie. Le rêve qu'elle faisait dans ses mystiques ardeurs se réalise. Elle entend, elle voit ces êtres mystérieux que sa pieuse et poétique imagination lui montrait dans les profondeurs de l'infini. Elle est sur les confins des deux mondes, et c'est ainsi que l'on se représente saint Augustin et sa mère assis sur le rivage d'Ostie, plongeant leurs regards dans le ciel entr'ouvert, et s'entretenant des choses éternelles.

Les cartons d'Hampton-Court, qui à bien des égards tiennent de la décoration murale plus encore que la peinture de chevalet, doivent être placés au premier rang parmi les ouvrages dramatiques de Raphaël. Ces compositions sont très-importantes par les dimensions; elles le sont bien davantage par l'abondance, la force et l'imprévu de l'invention, la liberté, la spontanéité de l'exécution, un caractère frappant, une originalité vive, une élévation de style que Raphaël est loin d'avoir mis au même degré dans toutes ses œuvres. Ces grands ouvrages, commandés par Léon X pour servir de modèles aux tapisseries destinées à orner, dans certains jours, les murs du presbytère dans la chapelle Sixtine, et que le pape voulait faire exécuter dans les célèbres fabriques de Flandre, furent commencés en 1514 et terminés l'année suivante. Ils étaient au nombre de dix et même de onze, en y comprenant le *Couronnement de la Vierge;* mais trois d'entre eux, *Saint Paul en prison,* le *Martyre de saint Étienne* et la *Conversion*

de saint Paul sont perdus. Heureusement que les tapisseries ornant la galerie dite *degli Arazzi* au Vatican, qui nous sont parvenues dans un assez bon état de conservation, permettent de compléter ces lacunes et de se représenter d'une manière suffisante cet admirable ensemble. Les sept cartons qui nous restent, et qui sont le plus bel ornement de la galerie d'Hampton-Court, ont malheureusement beaucoup souffert. Les ouvriers d'Arras les avaient découpés en morceaux pour faciliter leur travail. Les cartons restèrent entre leurs mains jusqu'au moment où Charles I[er] les acheta. Ils furent mis en vente avec les autres ouvrages d'art appartenant à ce prince, et Cromwell en ordonna l'acquisition; mais ce ne fut que sous le roi Guillaume qu'on en réunit les fragments et qu'on les mit dans l'état où ils sont aujourd'hui. Malgré tous ces accidents, malgré les restaurations maladroites qui, plus encore que le temps et les hasards, les ont dégradés, bien que Raphaël n'y ait pas seul travaillé, et que la main de ses élèves s'y montre dans plus d'un endroit, ils restent un des plus splendides monuments de l'art moderne. Ce ne sont pas des cartons tels que ceux que l'on prépare pour servir à la peinture à fresque, mais de vrais tableaux coloriés à la détrempe, dont les teintes plates sont relevées par des hachures à la craie noire. Ce genre de peinture permet une exécution rapide et pour ainsi dire sommaire. Il a le charme de la fresque, sa douceur et sa clarté, et il permet cependant les retouches que la décoration murale ne comporte pas. Dans ces belles et savantes improvisations, Raphaël ne fut gêné par aucun des embarras, aucune des lenteurs et des difficultés

d'exécution particulières à des œuvres de cette importance. Il put s'abandonner sans réserve à sa verve créatrice et donner à ces compositions le caractère poétique et spontané qui les distingue à un si haut degré.

Les sujets de ces cartons sont empruntés aux Actes des Apôtres. Outre ceux que j'ai déjà cités, sur le sort desquels on ne possède aucun renseignement, ce sont : *Saint Paul prêchant à Athènes*, le *Sacrifice de Lystra*, la *Pêche miraculeuse*, le *Christ et saint Pierre*, la *Guérison du paralytique*, la *Mort d'Ananie*, le *Magicien Élymas frappé de cécité*. On le voit, si le mode d'exécution était nouveau, la nature des sujets l'était également. Les scènes purement historiques du Nouveau Testament ont rarement été représentées par les peintres de la renaissance, et ce n'est que dans la chapelle Brancacci de l'église del Carmine que l'on trouve des compositions analogues à celles de ces tableaux. Nous savons par Vasari que Raphaël avait étudié les œuvres de Masaccio, qui, jusqu'au carton de la *Guerre de Pise* de Michel-Ange, servirent pour ainsi dire d'école aux artistes de cette époque. Raphaël se souvint, en dessinant ces compositions, de ses premières études de Florence, et il emprunta aux admirables fresques de Masaccio et de ses élèves plusieurs des meilleures figures des cartons, celles entre autres de saint Paul dans *Élymas frappé de cécité* et dans la *Prédication à Athènes*, ainsi que celle de l'homme qui médite dans ce dernier tableau.

C'est dans ces cartons que se montrent dans tout leur éclat les plus éminentes qualités de Raphaël. Force et originalité de l'invention, beauté des types, explication simple et dramatique du sujet, agencement

clair et savant des groupes, distribution habile et large de la lumière, grand caractère des draperies, tout s'y trouve réuni. Je ne veux pas tenter une description d'autant plus impossible que ces ouvrages, étant conçus dans des données vraiment pittoresques, doivent être vus pour être compris. Je voudrais faire remarquer cependant quelle grandeur et quelle vérité Raphaël a su donner à son saint Paul, qui revient toujours le même et toujours différent dans plusieurs de ces compositions. Je ne connais rien de plus grand que cette figure de l'apôtre des gentils prêchant à Athènes,

Suspendant tout un peuple à ses haillons divins!

rien de plus dramatique et de plus émouvant que le même apôtre déchirant ses vêtements dans le *Sacrifice de Lystra*. L'art semble ne lui avoir donné qu'une réalité historique plus grande, et c'est de lui que Bossuet a parlé : « Il ira, cet ignorant dans l'art de bien dire, avec cette locution rude, avec cette phrase qui sent l'étranger, il ira en cette Grèce polie, la mère des philosophes et des orateurs, et malgré la résistance du monde, il y établira plus d'églises que Platon n'y a gagné de disciples avec cette éloquence qu'on a crue divine. »

Cependant, ce n'est pas seulement dans ces grandes compositions que Raphaël a su mettre à ce degré suprême le style, la force, le caractère dramatique : le tableau de la *Vision d'Ézéchiel*, ce trésor de la galerie Pitti, n'est guère plus grand que les deux mains; mais Raphaël a donné à la figure du Père éternel, à l'ange, et aux trois animaux qui symbolisent les évangélistes

ainsi qu'aux deux anges qui complètent ce groupe, tant de majestueuse beauté, un caractère si prodigieux, que l'esprit se sent emporté par le tourbillon prophétique dans ces espaces mystérieux où le prêtre chaldéen entendit retentir les paroles menaçantes de Jéhovah.

Parmi toutes les compositions où Raphaël a exprimé les émotions les plus intimes et les plus violentes de l'âme, la plus émouvante, la plus pathétique est certainement le portement de croix du musée de Madrid, connu sous le nom de *Spasimo di Sicilia*. Ce tableau, exécuté en 1517, était destiné à un monastère de Palerme, où la Vierge était invoquée contre les convulsions. Le navire qui le portait périt corps et biens sur la côte de Gênes. La caisse qui le renfermait fut jetée sur le rivage. La peinture était intacte, ce qui fut regardé comme un miracle. Les Génois ne voulaient pas entendre parler de rendre le chef-d'œuvre, et il fallut l'intervention de Léon X pour le faire restituer au monastère de Palerme. Au commencement du xvii[e] siècle, Philippe IV le fit secrètement enlever, et dédommagea le couvent par une rente perpétuelle de 1,000 écus. Apporté à Paris, il fut mis sur toile en 1810, puis rendu à l'Espagne en 1814. Il a beaucoup souffert de tous ces voyages et des restaurations qu'il a subies. Son aspect est désagréable et cuivré, et pourtant ce n'est que sur place que l'on peut juger ce chef-d'œuvre, dont la gravure, cependant passable, qu'on en possède ne donne qu'une idée affaiblie. La forme du tableau, commandée par celle de l'emplacement qu'il devait occuper au-dessus de l'autel, n'est pas favorable. Raphaël a été forcé de développer la

scène en hauteur, et il a tourné les difficultés que présentait cette disposition avec le plus rare bonheur. Le funèbre cortége sort de Jérusalem, dont on aperçoit la porte et les murailles sur la droite. Il se déroule sur le devant du tableau et se replie pour monter vers la colline de Golgotha, qui forme le fond d'un admirable paysage. Le porte-drapeau à cheval en marque la tête, et du geste hâte sa marche. Le Christ, tombé sur ses genoux, succombant sous son infâme fardeau, occupe le milieu de la scène. La main gauche s'appuie sur le sol, la droite retient la croix, comme pour protester que, trahi par les forces humaines, il veut cependant accomplir son sacrifice jusqu'au bout. Un bourreau, auquel on reprocherait son caractère théâtral, s'il était possible de s'arrêter à une critique devant un tel chef-d'œuvre, tire la corde qui attache le Christ. En arrière, Simon de Cyrène, admirable de force et de caractère, soulève la croix. La droite du tableau est occupée par les saintes femmes et par les disciples. Ce groupe des femmes et des disciples est à lui seul un des prodiges les plus extraordinaires de l'art. Les divers personnages qui le composent expriment les sentiments les plus passionnés; la douleur s'y trouve pour ainsi dire représentée sous toutes ses formes : grave et contenue chez les disciples, profonde et intime dans la belle figure de saint Jean, attendrie et mêlée de compassion chez les deux Marie, déchaînée chez Madeleine, elle arrive, dans la Vierge, qui se précipite et tend les deux bras, à l'expression la plus pathétique du désespoir. Et cependant nulle part la loi suprême de l'art n'est méconnue, les mouvements les plus violents et les plus extrêmes ne troublent pas

la belle harmonie des lignes, la pantomime expressive des personnages de ce groupe ne détourne pas l'attention plus qu'il ne convient de la figure du Christ, véritable sujet du tableau, et sur laquelle se concentre l'attention. Cette figure elle-même est l'une des plus parfaites et des plus émouvantes que l'art ait produites. Insulté, maltraité, méprisé, le Christ succombe, mais sa détresse est sans abaissement : c'est celle d'un Dieu. Les angoisses morales se peignent bien plus que la douleur physique sur son noble visage, et l'intensité, la profondeur, la nature de ses souffrances marquent sa divinité. Tout est pathétique dans cette sublime figure, et la posture autant que le geste, le moindre bout de draperie aussi bien que la bouche, que les yeux, que ces traits qui traduisent le plus éloquemment les émotions de l'âme, concourent à l'impression puissante qu'elle fait éprouver.

On a dit que tous les grands peintres étaient de grands portraitistes, et si à quelques égards Raphaël est resté au-dessous des Holbein, des Van Dyck, des Titien et des Velasquez, pour ce qui regarde l'expression de la vérité psychologique et morale il a certainement égalé des peintres qui sont les maîtres en ce genre. Il suffirait de cette tête de Christ pour s'en convaincre. Mais que l'on parcoure les portraits qu'il a exécutés presque depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière, depuis ceux de *Maddalena* et d'*Agnolo Doni* de la galerie Pitti jusqu'à l'admirable *Joueur de violon* du palais Sciarra, à la *Fornarine* de la Tribune, à l'*Altoviti* de Munich, au *Castiglione* du Louvre, enfin à son chef-d'œuvre dans cet ordre de sujets, le *Léon X avec les deux cardinaux* de Florence,

et l'on verra qu'il a possédé à un degré vraiment extraordinaire cette compréhension du caractère particulier de chaque individu, de sa nature personnelle, de sa vie intérieure, de son âme. L'œuvre de Raphaël est si varié, si immense, que l'on passe facilement sur quelques-uns de ses travaux qui eussent suffi à illustrer d'autres que lui; mais cette souplesse de talent est un des traits de sa nature privilégiée, et il ne faut pas oublier que l'auteur de l'*École d'Athènes*, des cartons d'Hampton-Court, de la *Vision d'Ezéchiel*, a traité avec sa supériorité ordinaire les sujets de toute sorte dont il s'est occupé, et que c'est au même artiste qui créa ces compositions sublimes que nous devons tant de paysages gracieux ou sévères, depuis celui du petit *Saint Georges* jusqu'à ceux des cartons et du *Spasimo*, qu'il a mis comme fonds dans la plupart de ses tableaux.

Raphaël exécuta, pendant les deux dernières années de sa vie, trois ouvrages qui, par leur importance et par leur perfection, résument sa peinture de chevalet dans ce qu'elle a de plus puissant et de plus élevé. Je veux parler de la *Vierge de François Ier*, au musée du Louvre, de la *Madone de saint Sixte* de la galerie de Dresde, et de la *Transfiguration*, que la mort l'empêcha d'achever. La Vierge du musée du Louvre a longtemps passé pour un présent fait par l'artiste au roi de France dans des circonstances assez romanesques pour mériter d'être rapportées. Raphaël, disait-on, ayant envoyé à François Ier le grand *Saint Michel* du Louvre, le prince le paya à l'Urbinate d'une manière si libérale, que celui-ci, luttant de générosité avec le roi, le pria d'accepter ce tableau à titre d'hommage.

Cette anecdote, racontée par Pierre Dan, et qui est devenue pour ainsi dire historique, n'avait rien d'invraisemblable, et ne contredisait pas ce que l'on connaît des habitudes du peintre et de celles du roi. Il y faut cependant renoncer, car la correspondance de Goro Gheri avec Baldassarre Turini[1], publiée par le docteur Gaye, prouve de la manière la plus péremptoire que cette *Sainte Famille* fut commandée à Raphaël, ainsi que le *Saint Michel*, par Lorenzo de' Médici, alors en France à l'occasion de son mariage avec Madeleine, fille de Jean de La Tour-d'Auvergne, et que ces deux tableaux, destinés l'un et l'autre par ce prince à être offerts à François Ier, furent exécutés et expédiés simultanément. On sait même qu'en date du 19 juin 1518 ils étaient partis par la voie de terre, suivant le désir de Lorenzo, et adressés aux banquiers Barthalini de Lyon. La *Vierge de François Ier* passe avec raison pour l'ouvrage le plus parfait de Raphaël dans ce genre. Il est impossible en effet d'imaginer une composition plus riche, plus pleine, plus heureuse, des types plus purs et plus variés, une exécution plus irréprochable, plus soutenue, plus soignée dans les moindres détails. Quelques-unes des parties de ce tableau, entre autres les draperies du bras et de la jambe gauches de la Vierge, sont parmi les choses les plus magistrales que Raphaël ait faites. Il travaillait pour le roi de France, et on voit qu'il s'en est souvenu. C'est là une de ces œuvres où l'étude fait sans cesse découvrir de nouvelles beautés, et quoique la couleur locale n'en soit pas agréable, et

1. Président de la chancellerie romaine (*datario*), très-lié avec Raphaël et l'un de ses exécuteurs testamentaires.

que l'on puisse reprocher à l'admirable enfant qui s'élance de son berceau un caractère académique qu'il serait inutile de contester, la *Vierge de François Ier* est une de ces créations où l'artiste a eu le bonheur de réaliser sa pensée d'une manière complète.

Si la *Sainte Famille* du musée du Louvre occupe, par son importance et par les beautés de tout genre qui s'y trouvent réunies, le premier rang parmi les tableaux de chevalet de Raphaël, la *Madone entre saint Sixte et sainte Barbe,* de la galerie de Dresde, la surpasse par la grandeur de la conception, par son caractère de simplicité sublime. Cette Vierge triomphante n'a plus rien de terrestre; c'est une divinité sous la forme humaine. Son visage rappelle encore le type bien connu de la Fornarine, mais purifié et transfiguré. Entourée d'un chœur d'anges, les pieds sur les nuages, elle présente son fils au monde, et je ne crois pas que Raphaël ait jamais rien créé qui puisse se comparer à cet enfant vraiment divin. L'exécution elle-même de la peinture, ferme et large cependant, a quelque chose de léger, d'éthéré, d'immatériel, qui laisse à l'imagination toute sa liberté, et les yeux contemplent une de ces scènes surnaturelles que rêve l'esprit.

La *Transfiguration* fut le dernier ouvrage de Raphaël. Encore la mort le surprit-elle avant qu'il ne fût complétement achevé. Cette grande composition est loin de mériter les louanges sans réserve que quelques-uns lui ont données; mais on outre-passe la vérité dans un autre sens, lorsqu'on lui conteste toute beauté, et il n'est pas non plus naturel d'attribuer à une sorte de décadence prématurée les réelles fai-

blesses qu'on y remarque. Dans certaines parties de la *Transfiguration*, Raphaël se montre aussi fort, aussi grand qu'il a jamais été. La figure du Christ montant au ciel, le Moïse et le prophète Élie qui l'accompagnent, sont au nombre de ses plus belles créations. Dans le groupe qui forme la partie inférieure de la composition, il serait injuste de méconnaître la disposition pittoresque des personnages, la beauté de quelques-uns d'entre eux, la justesse et l'éloquence des mouvements, une science du clair-obscur que Raphaël n'a montrée dans aucun autre de ses ouvrages au même degré. Il est certain cependant que ce tableau laisse l'esprit irrésolu, troublé et mécontent, et je vois l'explication de ce fait bien moins dans un affaiblissement des facultés de l'Urbinate que dans le système erroné qui a présidé à la composition de cet ouvrage. La *Transfiguration* fut commandée à Raphaël, en même temps que la *Résurrection de Lazare* à Sébastien del Piombo, par le cardinal Jules de Médicis, qui fut plus tard pape sous le nom de Clément VII, pour l'église principale de son évêché de Narbonne. On peut supposer que Raphaël conçut la partie inférieure de sa composition dans des données violentes, afin de lutter avec Sébastien qu'il savait protégé et aidé par Michel-Ange. De là viennent la disparate et le désaccord pénibles qui existent, et dans la peinture elle-même, et dans le mode de composition, entre les deux moitiés de l'œuvre.

Guidé par son bon sens et par son bon goût, Raphaël a composé le groupe du Christ, de Moïse et d'Élie, ainsi que celui des trois disciples qui assistent sur le sommet du Thabor à cette scène miraculeuse, d'une

manière idéale, peu affirmée, et l'exécution répond à la pensée; au contraire, sous l'influence des circonstances que j'ai rapportées et tenant plus de compte d'une vérité en quelque sorte matérielle et textuelle que des nécessités pittoresques, il a donné à ceux de ces personnages qui sont au bas de la montagne ce caractère de naturalisme outré qui touche presque au mélodrame. Ainsi l'impression d'unité, nécessaire dans toute œuvre d'art, est détruite, l'esprit reste en suspens, et quoique Raphaël ait fait les plus grands efforts pour se surpasser lui-même dans cette composition et qu'on y trouve des beautés de premier ordre, on ne peut pas dire qu'il ait atteint le but qu'il se proposait, ni que le dernier de ces ouvrages ait la même valeur que ceux qui le précèdent immédiatement.

V

Raphaël se montre tout entier dans sa peinture. Il est peintre avant tout, et parmi les grands artistes de la Renaissance, il est le seul qui soit aussi peu sorti de la spécialité qu'il avait adoptée. Ses travaux d'architecture, assez nombreux, ont cependant une certaine importance. Quoiqu'ils se distinguent moins par une originalité puissante que par un cachet de grâce, d'élégance, de distinction, dont le Sanzio a marqué toutes

ses œuvres, ils prouvent l'aisance avec laquelle ce facile et souple génie sut appliquer ses rares facultés à l'une des branches les plus difficiles des arts du dessin, et dont il n'avait pas fait une étude particulière. Ami et protégé de Bramante, peut-être même son parent, en architecture il est son disciple, et les monuments qu'il a construits, avec moins de sévérité et moins de simplicité dans les lignes générales et l'ornementation, ont cependant la pureté, la convenance et la beauté un peu grêle de ceux de son maître. Bramante en mourant avait recommandé Raphaël au pape, et Léon le nomma architecte en chef de la fabrique de Saint-Pierre. Raphaël n'en était pas d'ailleurs à son coup d'essai, car il avait déjà, comme successeur de Bramante, dirigé la construction de la cour de Saint-Damassus au Vatican.

Il se mit aussitôt à l'œuvre. Avant même sa nomination, il avait fait, semble-t-il, un plan pour Saint-Pierre, qui avait eu l'agrément du pontife. Malgré ses relations avec Bramante, ignorait-il le beau projet de cet architecte qui fut repris par Michel-Ange? ou bien faut-il penser que son goût élégant le porta à préférer la croix latine à la croix grecque, plus noble, plus sévère, plus convenable pour un édifice qui devait être surmonté d'une coupole? Il est probable qu'il faut attribuer cette erreur à quelque fantaisie de Léon X plutôt qu'au libre choix de Raphaël, car il ne paraît guère vraisemblable qu'il se soit trompé à ce point, ni qu'il ait ignoré le projet de son protecteur et de son ami. Il sentait du reste la gravité de la tâche qu'il avait acceptée, et il écrivait à Baldassarre Castiglione : « Notre Saint-Père m'a mis un grand fardeau

sur les épaules en me chargeant de la construction de Saint-Pierre. J'espère ne pas y succomber. Ce qui me rassure, c'est que le modèle que j'ai fait plaît à Sa Sainteté et a le suffrage de beaucoup d'habiles gens; mais je porte mes vues plus haut. Je voudrais trouver les belles formes des édifices antiques. Mon vol sera-t-il celui d'Icare? Vitruve me donne sans doute de grandes lumières, mais pas autant qu'il m'en faudrait. » A la fin de cette même année 1515, il suivit le pape à Florence et prit part, avec les deux Sansovino, Antonio da San Gallo et peut-être Léonard de Vinci, au concours pour la façade de Saint-Laurent, dans lequel Michel-Ange demeura vainqueur. C'est probablement pendant ce séjour qu'il donna les plans des palais Ugoccioni sur la place du Palais-Vieux, et Pandolfini dans la rue San Gallo, qui lui sont attribués. A Rome, il construisit en tout ou en partie la villa Madama, le palais Stoppani près de Sant' Andrea della Valle, l'église de la Navicella sur le mont Cœlius, et, dit-on, le gracieux monument qui est situé dans le jardin de la Farnésine, près du Tibre, et soutient la comparaison avec l'un des chefs-d'œuvre de Baldassarre Peruzzi. C'est encore lui qui donna les plans de la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, et qui fit le modèle de la statue de Jonas qui s'y trouve à gauche de l'autel. S'il fallait en croire une tradition, l'exécution même de cette figure lui appartiendrait, et ce charmant ouvrage a tant de grâce, une beauté si suave, tant de morbidesse, que cette supposition n'a rien d'invraisemblable[1].

1. Raphaël a certainement fait de la sculpture, car on lit dans

Nommé en 1516 surintendant des édifices de Rome, il porta dans ces nouvelles fonctions une activité, une ardeur, une intelligence, dont témoignent les fragments du beau rapport à Léon X trouvé dans les papiers de Baldassarre Castiglione, et qui est bien certainement de Raphaël. Le bref de nomination le charge non-seulement comme architecte en chef de Saint-Pierre, de « l'inspection générale de toutes les fouilles et découvertes de pierres et de marbres qui se feront dorénavant à Rome et dans une circonférence de dix milles, » afin qu'il achète « ce qui pourra convenir à la construction du nouveau temple, » mais lui donne mission de recueillir les inscriptions et les marbres antiques que Léon mettait alors beaucoup de zèle à rassembler au Vatican. « Comme il m'a été rapporté, lit-on dans cette pièce, que les marbriers emploient inconsidérément et taillent des marbres antiques sans égard aux inscriptions qui y sont gravées, et qui sont des monuments importants à conserver pour l'étude de l'érudition et de la langue latine, je fais défense à tous ceux de cette profession de scier ou de tailler aucune pierre écrite sans votre ordre ou votre permission, voulant, s'ils ne s'y conforment, qu'ils encourent la peine susdite (de 100 à 300 écus d'or). » Sa position officielle lui permit de voir l'un des premiers les peintures des thermes de Titus, et l'on sait avec quelle intelligence il les imita dans la décoration des Loges. Il ne se renferma pas du reste dans son rôle de conservateur. Les

une lettre de Castiglione à son intendant : « Je désire savoir si Jules Romain a encore le jeune garçon en marbre de la main de Raphaël, et le dernier prix auquel il me le laisserait. » (Bottari, *Lettere pittoriche,* V, n° 81, p. 245.)

historiens contemporains assurent qu'il dessina et restitua la plupart des monuments antiques de la ville; mais ces ouvrages périrent, à l'exception de quelques fragments, lors du sac de Rome et des troubles qui le suivirent.

Les soucis d'une fortune prodigieuse troublèrent seuls ses dernières années. Ses nombreux travaux l'avaient enrichi [1], et Calcagnini le nomme *vir prædives*. Il était gentilhomme de la chambre (*cubicularius*); il menait grand train et tenait à la liberté de sa vie d'artiste. Depuis bien des années, le cardinal Bibiena le pressait d'épouser sa nièce. Raphaël avait demandé trois ou quatre ans pour réfléchir, puis s'était engagé. Déjà en 1514 il écrivait à son oncle Simone Ciarla « qu'il remercie Dieu d'être encore garçon, qu'il croit avoir plus de raisons de refuser les offres qu'on lui a faites que son oncle n'en a de lui conseiller de se marier. » Il ajoute que « le cardinal Bibiena lui avait offert une de ses parentes, et qu'il lui a promis de l'épouser avec l'agrément de ses deux oncles. » Il mentionne également d'autres propositions de la même nature. Bibiena le sommait de tenir sa promesse; mais d'un autre côté Léon X lui faisait espérer le chapeau de cardinal aussitôt qu'il aurait achevé les salles du Vatican. Il devait de grosses sommes à Raphaël, et prétendait, dit-on, s'acquitter ainsi sans bourse délier [2]. Enfin le grand peintre vivait subjugué

1. Au moment de sa mort, Raphaël possédait 16,000 ducats d'or, c'est-à-dire près d'un million.

2. Pungileoni révoque en doute cette histoire, rapportée par Vasari, et dit que Léon s'acquitta de tout ce qu'il devait à Raphaël.

par l'amour d'une femme qu'il a rendue célèbre, la Fornarine. Pendant qu'il travaillait à la *Galatée*, il abandonnait si souvent sa peinture pour aller chez sa maîtresse, qu'Agostino Chigi, désespérant de le fixer autrement, avait installé cette femme à la Farnésine. Il restait indécis entre son ambition, son amour et l'engagement qu'il avait pris vis-à-vis de Bibiena[1], lorsque la mort l'emporta, après une très-courte maladie, le vendredi saint 6 avril 1520, le jour anniversaire de sa naissance. Il avait trente-sept ans.

Vasari attribue la mort de Raphaël à des excès de plaisirs. « Un jour, dit-il, il rentra chez lui avec une forte fièvre, les médecins crurent qu'il s'était refroidi. Il leur cacha les excès qui étaient la cause de sa maladie, de sorte que ceux-ci le saignèrent abondamment et l'affaiblirent, tandis qu'il aurait fallu le fortifier. » L'exactitude de ce désagréable récit paraît heureusement contestable. La longue durée de la liaison de Raphaël avec la Fornarine donne peu de vraisemblance à des désordres du genre de ceux dont parle le biographe. D'ailleurs il semble naturel de penser que la vie de Raphaël, minée par des travaux immenses, par une dépense exagérée des forces de l'intelligence, par de véritables excès de génie, ait pu

1. Le tombeau de Maria Bibiena était, comme celui de Raphaël, dans l'église de la Minerve. Dans son épitaphe, rapportée par Vasari, qui se trouvait au-dessus de celle de Raphaël, et que Carle Maratte fit disparaître pour mettre à sa place le buste du peintre, elle est nommée *sponsa ejus*. D'après le texte, elle serait morte avant Raphaël : mais suivant Pungileoni (*Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, p. 166), elle lui survécut. Cette épitaphe a été retrouvée en 1833, près de la tombe de Raphaël.

se briser au premier choc, et les renseignements communiqués par Missirini à Longhena et publiés par celui-ci donnent sur la mort de Raphaël des détails qui sont empreints d'un cachet de vérité qu'il semble impossible de méconnaître. « Raffaelo Sanzio était d'une nature très-distinguée et délicate; sa vie ne tenait qu'à un fil excessivement ténu quant à ce qui regardait son corps, car il était tout esprit, outre que ses forces s'étaient beaucoup amoindries, et qu'il est extraordinaire qu'elles aient pu le soutenir pendant sa courte vie. Étant très-affaibli, un jour qu'il se trouvait à la Farnésine, il reçut l'ordre de se rendre sur-le-champ à la cour. Il se mit à courir pour n'être pas en retard. Il arriva en un moment au Vatican, épuisé et tout en transpiration : il s'arrêta dans une grande salle, et pendant qu'il parlait longuement de la fabrique de Saint-Pierre, la sueur se sécha sur son corps, et il fut pris d'un mal subit. Étant rentré chez lui, il fut saisi d'une sorte de fièvre pernicieuse qui l'emporta malheureusement dans la tombe. » Raphaël se sentit mourir. Il ordonna de renvoyer sa maîtresse, à qui il laissa par testament de quoi vivre honnêtement, et il partagea le reste de son bien entre Jules Romain, François Penni (il Fattore), l'un de ses oncles qui était prêtre à Urbin, et laissa au cardinal Bibiena sa maison située près du Vatican. Il fut enterré, suivant sa volonté, dans une des chapelles du Panthéon, qu'il avait chargé Baldassarre Turini, l'un de ses exécuteurs testamentaires, de faire réparer, et qu'il dota d'une somme de mille écus d'or [1].

1. On employa cette somme à l'achat d'une maison, dont la

On a montré pendant longtemps, à l'académie de Saint-Luc, un crâne qu'on disait être celui de Raphaël, qui aurait été enlevé du caveau sépulcral lorsque Carle Maratte fit placer en 1674 le buste de l'Urbinate, sculpté par Naldini, dans l'une des niches qui se trouvent au-dessus de sa chapelle, à la Minerve [1]. Ce crâne, objet d'une sorte de culte et que les peintres de Rome allaient visiter processionnellement et toucher le jour de la fête de saint Luc, était surtout remarquable par son exiguïté. Ce n'était point celui de Raphaël. Dans le courant de l'année 1833, on pratiqua des fouilles dans le soubassement de la statue de la Vierge dont Lorenzo Lotti avait décoré, d'après le désir qu'il en avait exprimé, le tombeau de son maître. On trouva dans une voûte en brique, construite au niveau du sol, précisément au pied de la statue de Lotti, le squelette du grand artiste parfaitement intact. On lit dans une lettre adressée à M. Quatremère de Quincy par l'un des membres de la commission chargée de suivre l'enquête : « Le corps est bien proportionné; il est haut de cinq pieds deux pouces trois lignes; la tête bien conservée a toutes les dents, encore belles, au nombre de trente et une. La trente-deuxième, de la mâchoire inférieure à gauche, n'était pas encore sortie de l'alvéole. On revoit les linéaments exacts du portrait de l'*École d'Athènes*. Le

rente était consacrée à l'entretien de la chapelle et au traitement du chapelain. Cette maison existe encore (*Via degli Coronari*); mais elle a été si mal administrée qu'elle ne rapporte presque plus rien.

1. Ce buste était au-dessus de l'épitaphe composée par Bembo; il a été transporté en 1820 au musée du Capitole.

cou était long, les bras et la poitrine délicats; le creux marqué par l'apophyse du bras droit paraît avoir été une suite du grand exercice de ce bras dans la peinture. » Et M. Passavant, qui vit chez le sculpteur Fabris le moule en plâtre du crâne de Raphaël, le décrit ainsi : « Le front s'avance en saillie au-dessus des yeux, mais il n'est pas large et n'offre pas une hauteur considérable. Par contre, la partie occipitale du crâne forme un bel arc d'une ampleur extraordinaire. En général, toutes les parties de la tête présentent un développement égal, sans que l'un prédomine sur l'autre [1]. » Ces renseignements complètent le portrait que Bellori trace de Raphaël : « Il était d'une complexion très-grêle et délicate qui ne promettait pas une longue vie, car il avait le cou long et mal placé. Ces mauvaises dispositions physiques, la fatigue résultant d'études continuelles et son goût pour le plaisir durent abréger sa vie. » Du reste, les traits de Raphaël nous sont connus; il s'est représenté dans plusieurs de ses ouvrages [2]. Son visage agréable

1. On n'a tiré que trois épreuves en plâtre du crâne de Raphaël, l'une pour l'empereur d'Autriche, la deuxième pour le roi de Prusse, la troisième pour l'académie de Saint-Luc, où elle remplace le crâne du chanoine Desiderio d'Adjutorio. On trouva dans la tombe de Raphaël ses éperons d'or. M. Horace Vernet, alors directeur de l'Académie de France, fit du tout un petit tableau et une lithographie dont des intérêts jaloux empêchèrent la publication. Il n'en fut tiré qu'un petit nombre d'exemplaires (voir la lettre de M. Overbeck à M. Veit. Passavant, I, p. 536-539. Coindet, *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, 1856, p. 138, et *Appendice à l'Histoire de Raphaël* de Quatremère de Quincy, par Boucher-Desnoyers. Paris, 1853, p. 76.)

2. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement* avec le Pérugin (les

et délicat est loin d'être régulier : le nez est grand et fin, les lèvres pleines, la mâchoire inférieure avancée; mais les yeux sont très-beaux, bien ouverts, doux et bienveillants; les cheveux sont bruns comme les yeux, le teint olivâtre et très-particulier.

Ses habitudes étaient celles d'un grand seigneur; il vivait sur un pied d'égalité complète avec les plus illustres personnages de Rome. Sa modestie, dont parlent trop unanimement les contemporains pour qu'elle puisse être mise en doute, n'allait cependant pas jusqu'à le rendre aveugle sur son mérite, ni indifférent à l'immense réputation dont il jouissait. Il écrivait à Simone Ciarla en 1514 : « Vous voyez, très-cher oncle, que je fais honneur à vous, à tous nos parents et à ma patrie. Il n'en est pas moins vrai que je garde votre souvenir dans le plus profond de mon cœur, et que lorsque je vous entends nommer, il me semble que j'entends nommer mon père. » Et il ajoute : « Je vous prie d'aller trouver le duc et la duchesse, et de leur dire, ce qu'ils auront du plaisir à apprendre, que l'un de leurs serviteurs leur fait honneur. » Il était un ami et une sorte de frère aîné et de protecteur pour ses élèves plutôt qu'un maître; il les aidait de sa

deux personnages mitrés), dans le coin droit de l'*École d'Athènes* (groupe de Zoroastre), dans le *Parnasse* (un des personnages qui se trouvent du même côté que Dante et que Virgile), dans le *Porte-Croix* de la fresque d'*Attila*. — Les Offices de Florence, l'académie de Saint-Luc à Rome, ont aussi des portraits à l'huile de Raphaël, exécutés par lui-même. Voyez encore le dessin de Marc-Antoine, qui le représente assis, enveloppé d'un manteau, et avec une expression singulière de fatigue. Le regard est fixe et absorbé. Ce dessin doit représenter Raphaël pendant les dernières années de sa vie.

bourse, de son crédit, de ses conseils, et sut maintenir entre eux, par la seule force de l'affection qu'ils lui portaient, la plus parfaite harmonie. « Bien loin de concevoir le moindre orgueil, dit Calcagnini, il est affable pour tout le monde, prévenant et toujours prêt à écouter les avis et les discours d'autrui, surtout ceux de Fabius de Ravennes, vieillard d'une probité stoïque, mais aussi aimable que savant. Raphaël, qui l'a recueilli et qui l'entretient, a soin de lui comme de son maître ou de son père. Il le consulte en tout et défère toujours à ses conseils [1]. » Sa bienveillance avait désarmé la jalousie; sa nature douce, aimable, sympathique, lui avait rallié tous les cœurs. Aussi sa mort causa-t-elle des regrets unanimes et un deuil public. Le peuple de Rome suivit ses restes, comme il devait faire plus tard pour ceux de Michel-Ange, et la foule, si indifférente d'ordinaire aux événements de cette nature, sentit le coup qui la frappait. Ses amis étaient inconsolables, et Castiglione écrivait à sa mère : « Je suis en bonne santé, mais il me semble que je ne suis pas dans Rome, puisque mon pauvre Raphaël n'y est plus. Que son âme bénie soit au sein de Dieu ! »

Le génie de Raphaël n'est pas de ceux qui s'analysent ou qui se décrivent et s'expliquent d'un mot. On a vu ses œuvres : d'emblée on les a comprises, et on les aime. C'est par une saveur particulière impossible à définir plutôt que par un trait caractéristique et dominant qu'elles se distinguent ; c'est dans leur

1. C'est ce même Fabius de Ravennes qui traduisit pour Raphaël le Vitruve dont le manuscrit est conservé à la bibliothèque de Munich.

extraordinaire ensemble et par l'irrésistible impression qu'elles produisent qu'il faut les juger. Le nom du peintre d'Urbin est devenu dans toutes les langues le synonyme de beauté, de grâce, de séduction. On l'appelle le *divin*, et le culte dont il est l'objet, si légitime à tant d'égards, est loin d'être sans superstition. On ne doit le comparer qu'à ses pairs, et je ne veux pas lui opposer les Vénitiens, qui le dépassent en splendeur et en éclat. Quant à ses rivaux véritables, il n'est sans doute pas créateur comme Michel-Ange, hardi, puissant, sublime comme lui; mais il faut laisser le géant florentin dans son incomparable et solitaire grandeur. Si Raphaël n'a pas habituellement la science de Léonard, son intelligence des passions de l'âme, sa facture si précise, si arrêtée et si large en même temps; s'il n'a pas au même degré que le Corrége la sensibilité pénétrante, la profondeur d'impression, le sentiment de la beauté exquise et grandiose, ni le charme de la couleur, ne peut-on pas dire cependant qu'au moins, dans quelques-uns de ses ouvrages les plus accomplis, dans ceux où il a mis sa pensée tout entière, qu'il a exécutés de sa main, sur lesquels il a concentré toutes ses forces, il égale, s'il ne surpasse ces deux grands maîtres, même sur leur propre terrain? Corrége a-t-il jamais rien fait de plus gracieux, de plus touchant, de plus poétique que le chœur des anges dans la *Sainte Cécile,* ou que la *Galatée* de la Farnésine? Léonard a-t-il rien dessiné de plus ample et de plus précis, rien modelé de plus magistral et de plus parfait que le portrait du *Joueur de violon* du palais Sciarra? Par la richesse, la variété, le bonheur et l'abondance de la composition, par le

sentiment de la beauté gracieuse dans la forme humaine, par l'étonnante et facile fécondité de son imagination, sans contestation possible, Raphaël est le premier. Aussi, d'un consentement unanime, en a-t-on fait en quelque sorte l'incarnation de l'art moderne. Il le représente en effet mieux et plus complétement que personne. Organisation universelle, nature intelligente et, le dirai-je? heureuse entre toutes, il a tout compris, tout senti, tout exprimé. Sa peinture s'adresse à tous les esprits, à toutes les facultés, à tous les goûts. Plus qu'aucune autre, elle parcourt dans son étendue entière le clavier de l'âme humaine. Sensible et gracieuse, elle atteint parfois les plus hauts sommets de l'art, et, toujours revêtue de beauté, elle séduit facilement et entraîne l'esprit. C'est dans la réunion extraordinaire des qualités les plus diverses et dans cette merveilleuse harmonie qu'il faut chercher son originalité et l'explication de la faveur universelle dont elle jouit.

CATALOGUES RAISONNÉS

HISTORIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES

MICHEL-ANGE[1].

1475.

(1474 d'après les Florentins, qui faisaient commencer l'année le 25 mars.) — Le dimanche 6 mars, à huit heures de nuit, Michel-Ange naît à Castello di Chiusi e Caprese, dont son père Lodovico Buonarroti Simoni était alors podestat. Sa mère se nommait Francesca Rucellai. Peu après sa naissance, Michel-Ange fut mis en nourrice chez la femme d'un tailleur de pierre de Settignano. (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti.* Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1857, 13 vol. grand in-18. XII, p. 159.)

1. Il est à peine nécessaire de prévenir que dans ces catalogues les dates ne se rapportent d'une manière précise et affirmative qu'aux paragraphes qu'elles précèdent immédiatement; nous sommes sans renseignements chronologiques sur un grand nombre d'ouvrages et de faits qui devaient y être compris. Je les ai placés à leur date probable, et, dans certains cas, lorsque les indications chronologiques ou celles que l'on peut tirer du style des œuvres ou de la nature des faits manquaient absolument, je me suis arrêté à l'ordre qui m'a paru le plus naturel, le plus clair et le plus propre à faciliter les recherches. — Il est également entendu que l'impor-

1488.

1er avril. — Il entre comme apprenti chez Domenico Ghirlandajo. (Voir le contrat rapporté par Vasari, XII, p. 160.)

Peinture d'après la gravure de la TENTATION DE SAINT ANTOINE de Martin Schoen. (Vasari, XII, p. 161.)—M. de Triqueti, l'auteur des belles portes de la Madeleine, a trouvé à Pise, il y a quelques années, une peinture de la fin du XVe siècle, qui est la reproduction exacte de la gravure de M. Schoen, et qui se rapporte parfaitement à la description de Vasari. Elle est sur bois et sur préparation verte et présente cette particularité très-remarquable, qu'elle est d'une fidélité complète pour ce qui est des personnages, tandis que les poissons ne sont pas ceux de la gravure, mais appartiennent à une espèce particulière à l'Arno. Or, Vasari nous apprend précisément que Michel-Ange, pendant qu'il faisait cette imitation, allait au marché chercher des poissons qu'il copiait avec un soin extrême. — Il existe à Bologne une peinture du même genre qui est attribuée à Michel-Ange, mais elle paraît moins authentique que celle de Paris.

M. Morris Moore possède un tableau peint également sur bois, *a tempera* et sur préparation verte, qui représente la VIERGE AVEC LES DEUX ENFANTS. Quelques parties de cette peinture sont très-remarquables et tout à fait dans le style de Michel-Ange. Si l'authenticité de ces deux ouvrages était établie, ils appartiendraient à la première jeunesse, presque à l'enfance de Michel-Ange : le premier serait probablement,

tance des œuvres ne doit pas se mesurer à l'étendue des paragraphes que je leur ai consacrés. Désirant donner au moins le cadre complet d'un travail qui pourrait être beaucoup plus considérable, sans cependant grossir démesurément ce volume, je me suis borné à des indications sommaires, toutes les fois que de plus longs développements ne m'ont pas paru d'une absolue nécessité.

malgré ce qui semble résulter du texte de Vasari, un peu antérieur à 1488; le second serait de cette année ou même postérieur.

1489.

Michel-Ange étudie les antiques dans le jardin de la place Saint-Marc, et y sculpte la tête de Faune, conservée dans la salle des inscriptions aux Offices de Florence. Remarqué par Laurent de Médicis, il va demeurer dans son palais, et partage l'éducation de ses fils. (Vasari, XII, p. 164.)

1490-1492.

Bas-relief nommé Bataille des Centaures et des Lapithes (Vasari, XII, p. 164), et plus exactement Combat des Géants; vingt-six petites figures, collection Buonarroti.

La Vierge et les deux enfants, avec deux autres enfants dans le fond. Haut. 60 cent., larg. 34 cent. environ. — Ce bas-relief, dans lequel Michel-Ange chercha, suivant Vasari, à imiter le style de Donatello (Vasari, XII, p. 164), fut donné à Cosme Ier par Lionardo, neveu de Michel-Ange, après cependant qu'il en eut fait couler une copie en bronze. Rendu à la famille du sculpteur en 1617 par le grand-duc, il se trouve aujourd'hui ainsi que la copie de bronze dans la collection Buonarroti.

1492.

Hercule en marbre, de quatre brasses de hauteur. Cette statue, après avoir appartenu à Agostino Doni, fut achetée par Giovan Battista della Palla pour le compte de François Ier, et envoyée en France en 1529. (Vasari, XII, p. 165.) Elle est perdue.

1493.

Crucifix en bois pour l'église de San Spirito. (Vasari, XII,



p. 165.) A San Spirito, à Florence; plus petit que nature. [Authenticité très-douteuse!]

1493-1495?

La Vierge avec les deux enfants et quatre anges. Les deux de gauche à peine ébauchés. Figures demi-nature. Cet admirable tableau, peint *a tempera*, a été attribué pendant longtemps à D. Ghirlandajo. Il est d'une authenticité incontestable et du plus grand intérêt. Mais, je crois que, quelle qu'ait été la précocité de Michel-Ange, on se trompe lorsqu'on le rapporte aux années 1491-1492. C'est une œuvre déjà très-mûre et bien autrement caractérisée que la madone en bas-relief de la *casa* Buonarroti. (Rumohr. *Italienische Forschungen*, III, p. 96. — Dr. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, Murray, London, 1854, 3 vol. in-8. II, p. 417.) A M. Labouchère, à Stoke-Park.

1495.

Michel-Ange va à Bologne et à Venise, puis revient à Bologne, où il reste un an au moins. Il y fait l'Ange tenant un flambeau, placé à gauche de la châsse de Saint-Dominique, à Bologne. Petite figure en marbre.

Nous ignorons le sort de la statuette de San Petronio, qu'il fit, d'après Vasari, en même temps que l'Ange de Saint-Dominique. (Vasari, XII, p. 166, 167.)

De retour à Florence, il exécute une statue de marbre d'un petit saint Jean, pour Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. (Vasari, XII, p. 167.) Elle est perdue.

Amour endormi, en marbre; grand comme nature (de 6 ou 7 ans, d'après Condivi.)—Vendu au cardinal San Giorgio comme antique, appartint au duc d'Urbin, puis, en 1502, à Isabelle, marquise de Mantoue. (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei Secoli* XIV, XV, XVI. Firenze, Molini, 1839-

1840, 3 vol. in-8, II, p. 53, 54.) De Thou la vit encore à Mantoue en 1573. (Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. Firenze, Albizzini, 1746, petit in-folio. *Observations de P. Mariette*, p. 67. Il est probable que c'est l'AMOUR DORMANT AVEC DEUX SERPENTS SUR LE SEIN, conservé à l'Académie des beaux-arts de Mantoue.

1496.

25 juin. — Michel-Ange arrive à Rome. (Vasari, XII, *Prospetto cronologico*, p. 339.)

2 juillet. — Il écrit de cette ville à Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, au sujet de la statue de l'AMOUR. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 339.)

1497.

CUPIDON en marbre, pour Jacopo Galli. (Vasari, XII. p. 169.) Il se pourrait que cette statue, que l'on croyait perdue, fut celle que le musée de Kensington vient d'acheter tout dernièrement à la collection Gigli Campana. C'est une figure grande comme nature (jeune homme de 16 ou 17 ans). On la dit authentique, mais je ne l'ai pas vue et ne puis par conséquent me prononcer.

1497-1498.

BACCHUS en marbre, pour Jacopo Galli. (Vasari, XII, p. 169 et note.) Figure grande comme nature. Aux Offices de Florence.

Le musée de Kensington possède une maquette en cire d'un Bacchus, qui est probablement l'esquisse de cette figure.

1499-1500.

PIETA en marbre, à Saint-Pierre de Rome, commandée par Jean de La Groslaye de Villiers, abbé de Saint-Denis, ambassadeur de Charles VIII près Alexandre VI. (Vasari, XII,

p. 170, notes.) Signée sur la ceinture de la Vierge : « Michælangelus Bonarotus Floren, » en lettres romaines. Figures de grandeur naturelle.

PIETA en marbre, à l'Albergo dei Poveri, à Gênes, bas-relief circulaire, demi-figures grandeur naturelle. [Authenticité contestée.]

1501.

5 juin. — Francesco Piccolomini charge Michel-Ange de faire QUINZE STATUES pour sa chapelle dans la cathédrale de Sienne. Elles devaient être exécutées dans l'espace de trois années, en marbre de Carrare; de grandeurs inégales (trois à quatre pieds), mais déterminées par le contrat. Le prix fixé était de 500 ducats d'or en or. (Vasari, XII, *Prosp. cron.,* p. 340, 341, et Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese,* Siena, 1856, III, p. 19 et suiv.) En octobre 1504, quatre de ces statues étaient terminées et livrées. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 345.) Elles sont perdues, à l'exception de celle commencée par Torrigiano et achevée par Michel-Ange, qui se trouve dans la chapelle Piccolomini dans le dôme de Sienne (Vasari, XII, *Prosp. cron.,* p. 388), et peut-être de celle du CHRIST, qui rappelle celui de l'église de la Minerve à Rome et qui est placé tout à côté. Rien n'indique que les onze autres statues aient été exécutées.

ADONIS MOURANT. Figure grande comme nature. En marbre. Galerie des Offices.

2 juillet. — Délibération des membres de la fabrique de Santa Maria del Fiore, au sujet d'un bloc de marbre dont on avait jusque-là vainement et à plusieurs reprises cherché à tirer parti. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 341.)

16 août. — Michel-Ange est chargé de faire de ce bloc de marbre un DAVID dans l'espace de deux ans, à partir du

1er septembre, aux appointements de six florins larges d'or par mois. (Gaye, *Carteggio,* II, p. 454.)

1502.

12 août.—La seigneurie de Florence commande à Michel-Ange un DAVID de bronze destiné d'abord au maréchal de Gié, et envoyé plus tard à Robertet. (Voir la correspondance relative à cette statue. Gaye, *Carteggio,* II, p. 54, 55, 58, 61, 77, 78, 102, 105, 106, 108, 109, et Vasari, XII, *Prosp. cron.*, 342.) Elle fut expédiée à la fin de 1508 à Robertet, à Blois. Coulée par Michel-Ange, elle avait été terminée par Benedetto da Rovezzano. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 350.) On en a perdu toute trace. Mais le musée de Kensington possède une maquette en cire d'un David, qui est, selon toute probabilité, l'esquisse de celui qui fut envoyé à Robertet.

1503.

24 avril. — Les consuls de la confrérie des tisseurs de laine, et les membres de la fabrique de Santa Maria del Fiore, chargent Michel-Ange de faire les DOUZE APÔTRES en marbre de Carrare pour être placées dans cette église. Ces statues devaient avoir quatre brasses un quart de hauteur. Michel-Ange s'engageait à en faire une par an. La fabrique se chargeait de tous les frais, d'extraction des marbres, de séjour à Carrare, etc., et donnait à Michel-Ange sa nourriture et celle de son praticien, et deux florins larges d'or par mois. On lui avait fait construire une maison tout exprès, par Simone del Pollajuolo, qui devait devenir sa propriété pour un douzième chaque année, à mesure qu'il avancerait son travail. Mais, dès le 18 décembre 1505, il avait abandonné cette entreprise après avoir ébauché la seule figure de SAINT MATTHIEU. Cette statue se trouve, depuis 1834, dans la cour de l'Académie de Florence. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 92 et appendice, p. 473-478.) Elle est gravée dans Cicognara. *Storia della scultura,* pl. 56.

Une Vierge, bas-relief circulaire en bronze pour des marchands flamands. (Vasari, XII, p. 176.) Cet ouvrage est perdu.

La Vierge assise avec l'enfant à côté d'elle sur un tabouret d'où il s'apprête à descendre. En marbre. Figures grandes comme nature. A Bruges, dans l'église Notre-Dame. Cet bel ouvrage, qu'Albert Dürer vit en 1521 à la place qu'il occupe aujourd'hui (Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien,* p. 363), paraît parfaitement authentique. Il est probable que le bas-relief en bronze, mentionné au paragraphe précédent, n'est autre que ce groupe; car d'après Vasari (si incomplétement renseigné sur ce qui se rapporte à la première partie de la vie de Michel-Ange), le bas-relief aurait été acheté par des marchands flamands nommés Moscheroni, et il se trouve que ce nom est précisément celui (*italianisé* et un peu défiguré) de la famille dont la Vierge de marbre orne la chapelle à Notre-Dame de Bruges.

Vers la même époque, la Vierge avec saint Joseph, les deux enfants et des personnages nus dans le fond, pour Agnolo Doni. (Vasari, XII, p. 176.) Tableau de forme ronde, exécuté *a tempera*. 1 mètre 19 cent. de diamètre. A la tribune des Offices de Florence.

1503-1504.

Bas-relief de forme ovale en marbre, représentant la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Derrière la Vierge, la tête du petit saint Jean. Haut. 85 cent.; larg. 79 cent., figures petite nature. Pour Bartolommeo Pitti. Fra Miniato Pitti le donna à Luigi Guicciardini. (Vasari, XII, p. 175.) Il est aux Offices de Florence depuis 1823. La tête de la Vierge est très terminée; le reste n'est qu'ébauché.

Bas-relief de forme ronde en marbre, représentant la

Vierge et l'enfant Jésus. Les deux têtes seules sont terminées. Figures petite nature. Pour Taddeo Taddei. (Vasari, XII, p. 175 et note 5.) Cet admirable ouvrage a appartenu au peintre Wicar. Il est maintenant à l'Académie royale de Londres.

25 janvier. — Délibération des vingt-huit artistes charges de donner leur opinion au sujet de l'emplacement que doit occuper le David. Les uns, parmi lesquels était Léonard de Vinci, demandent qu'on le place sous la Loggia dei Lanzi d'Orgagna; les autres proposent de le mettre là où il se trouve aujourd'hui, c'est-à-dire à gauche de la porte d'entrée du Palais-Vieux. Sur la proposition de Salvestro, joaillier, et de Filippino Lippi, on demande à Michel-Ange son avis, « comme étant celui qui a fait la statue. » (*Archivio dell' opera del Duomo di Firenze; libro delle deliberazioni dal 1496 al 1507*. Gaye, *Carteggio*, II, p. 455 et suiv.)

1er et 30 avril. — On charge Simone del Pollajuolo et Michelangiolo, orfévre, de transporter la statue sur la place du Palais-Vieux. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 462, 463.)

14 mai. — On transporte la statue, de l'atelier de Santa Maria, dont il faut agrandir la porte pour la faire sortir, à la place qu'elle doit occuper. Des malveillants cherchent à la briser avec des pierres, de sorte qu'il faut faire la garde autour d'elle pendant la nuit. Le transport dura quatre jours. Elle arriva sur la place le 18 mai, à midi. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 464.)

8 juin. — Elle est mise à la place qu'occupait la Judith de Donatello. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 464.)

11 juin. — La seigneurie charge Simone del Pollajuolo et Antonio da San Gallo de faire le socle de la statue. (*Archivio dell' opera di Santa Maria del Fiore. Deliberazioni dal 1496 al 1507*. Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 344.)

8 septembre.— Le DAVID est entièrement terminé. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 344.)—Le modèle en cire du DAVID est conservé dans la collection Buonarroti, et le musée de Kensington possède les études anatomiques en cire pour le bras pendant et pour les deux jambes. La statue mesure 9 brasses ou 5 mètres 22 cent. de hauteur.

Octobre. — Michel-Ange commence le CARTON DE LA GUERRE DE PISE. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 92.)

1505.

Avril?—Michel-Ange est appelé à Rome par Jules II, pour exécuter son TOMBEAU. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 346, et lettre de Michel-Ange au sujet de ce tombeau; Vasari, XII, p. 312 et suiv.)

30 août. — Le CARTON est terminé. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 93.) Il semble résulter d'un document également publié par Gaye (même page), que la peinture fut commencée sur le mur de la salle du Palais-Vieux. Le carton disparut pendant les troubles de 1512. En 1575, les Strozzi de Mantoue en possédaient au moins quelques fragments qu'ils cherchèrent à vendre au grand-duc de Toscane. (Bottari, *Lettere pittoriche*, 8 vol. in-32, Milano, Silvestri, 1822-1825, III, n° 149, p. 315.) On connaît les quelques figures gravées par Marc-Antoine et par Agostino Veneziano, sous le nom des « Grimpeurs. » Il est probable que nous possédons la reproduction à peu près exacte de ce carton dans la peinture en grisaille qui se trouve au château de Holkham, et dont Schiavonetti a donné une gravure très-suffisante. Vasari nous apprend en effet que Bastiano da San Gallo (Vasari, XI, p. 201) en avait fait un dessin très-réduit, et qu'à sa prière il exécuta, en 1542, un tableau en grisaille d'après ce dessin. Cette grisaille aurait été envoyée par le prélat Giovio à François Ier. Cette dernière circonstance jette, il est vrai, quelque doute sur l'authenticité du tableau de Holkham,

qui resta jusqu'en 1808 dans la galerie Barberini, et qui ne paraît pas être jamais venu en France. (Dr Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Leipsig, Brockhaus, 1837-1839, 3 vol. in-12, II, p. 812.) — Le carton de Michel-Ange avait 7 mètres de largeur sur 4 de hauteur.

12 novembre. — Michel-Ange est à Carrare et fait, à cette date, un contrat avec deux mariniers qui s'engagent à lui porter à Rome, pour le prix de 62 ducats larges d'or en or (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 346), les marbres qu'il a exploités pour le tombeau de Jules, plus *deux figures*. Ces deux figures sont très-probablement les Captifs du Louvre, qui paraissent, par leur style, être de cette époque, qui vont ensemble, font pour ainsi dire la *paire*, et ont vraisemblablement été exécutées en même temps. Ces deux admirables figures ont 2 mètres 50 cent. de hauteur environ.

Lorsqu'on eut abandonné le projet primitif du tombeau de Jules II, les Captifs du musée du Louvre furent donnés par Michel-Ange à Roberto Strozzi, qui l'avait soigné pendant une maladie. (Vasari, XII, p. 182.) Ils furent vendus à François Ier, et donnés par lui au connétable de Montmorency, qui les plaça dans son château d'Écouen, où ils étaient au temps de Vasari. Ils appartinrent ensuite à Richelieu, qui les mit dans sa propriété du Poitou, puis à la sœur du cardinal, qui les fit placer dans son hôtel du faubourg du Roule. Lenoir les acheta en 1793, pour le Musée des monuments français, d'où ils passèrent au Louvre.

1506.

27 janvier. — Michel-Ange achète une propriété à Settignano. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 253.)

20 mai. — Michel-Ange est pour la deuxième fois à Carrare, pour les marbres du tombeau.

Avant le 8 juillet. — Fuite de Michel-Ange de Rome.

Vasari parle de trois brefs qu'écrivit Jules II pour le rappeler. Nous n'en connaissons qu'un daté du 8 juillet. (Bottari, *Lettere pittoriche*, III, n° 195, p. 472.) — Voir au sujet de cette affaire : — lettre de Soderini (sans date ni adresse); du même au cardinal de Volterre (28 juillet 1506); de la seigneurie de Florence au cardinal de Pavie (Gaye, *Carteggio*, II, p. 83, 84, 85); du cardinal de Pavie à la seigneurie de Florence (Bologne, 21 novembre 1506), pour faire venir Michel-Ange à Bologne, où le pape était entré le 10 novembre; de Soderini au cardinal de Volterre (Florence, 27 nov. 1506), pour lui recommander Michel-Ange; et réponse de la seigneurie (Florence, 27 nov. 1506), au cardinal de Pavie. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 91, 92, 93.)

1507.

21 août. — Michel-Ange est à Bologne. La STATUE DE JULES II est presque terminée. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 348.)

1508.

21 février. — La STATUE DE JULES II est placée au-dessus de la grande porte de San Petronio et découverte (Vasari, XII, p. 187, note 2.) Cette statue fut détruite par les partisans de Giovanni II, Bentivoglio, le 30 décembre 1511. D'après Condivi, elle était grande trois fois comme nature. Les chroniqueurs bolonais ne lui donnent que 9 pieds et demi. Elle pesait, d'après les uns, 17,500 livres; d'après les autres, 20,000. Le duc Alphonse de Ferrare fit fondre avec les morceaux une pièce d'artillerie qu'il nomma la *Julienne*. La tête, qui pesait 600 livres, fut conservée par le duc, mais elle a disparu. On ne possède, que je sache, aucun dessin de cette statue.

10 mai. — A cette date, Soderini avait commandé à Michel-Ange le GROUPE D'HERCULE TUANT CACUS, qui de-

vait faire pendant au DAVID, près de la porte du Palais-Vieux. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 97, 98.) Cette commande, dont d'importants travaux forcèrent Michel-Ange à différer l'exécution, lui fut retirée après le siége de Florence et donnée à Bandinelli. (Vasari, X, p. 305, 306, et Gaye, *Carteggio*, II, p. 77, 98.) Mais Michel-Ange avait fait un modèle en cire pour ce groupe qui a été récemment acheté à la collection Gherardini par le musée de Kensington. Il avait également eu, semble-t-il, l'intention de représenter SAMSON COMBATTANT LES PHILISTINS; il aurait fait de ce sujet, d'après Vasari, un modèle, aujourd'hui perdu. (Vasari, XII, p. 211, 212.)

10 mai. — Michel-Ange commence les PEINTURES DE LA VOUTE DE LA CHAPELLE SIXTINE. (Voir le reçu écrit de sa main, dans Gualandi, *Memorie di belle arti*, II, p. 176).

1509.

1er novembre. — La première moitié de la VOUTE DE LA CHAPELLE SIXTINE est terminée et découverte. (Vasari, XII, p. 191, 192 et notes.) Cependant on trouve dans les *Notizie interno Rafaello Sanzio*, de C. Fea, une lettre d'Albertino à Jules II, datée du 3 juin 1509, qui parle des peintures de Michel-Ange de manière à faire penser qu'elles étaient alors terminées.

On ignore l'époque précise à laquelle les peintures de la seconde moitié (très-probablement de beaucoup la plus considérable) furent achevées. Mais il est presque certain que ce fut en 1512 ou 1513. A cette date, en effet, nous savons que les échafauds étaient encore dressés, tandis que l'année suivante la chapelle était ouverte au public. (Vasari XII, p. 192, note.)

La partie supérieure de la voûte presque plate de la CHAPELLE SIXTINE est décorée de neuf sujets en huit tableaux, empruntés au livre de la Genèse. Ce sont : 1° DIEU LE

PÈRE, PORTÉ PAR LES ANGES; 2° la CRÉATION DE LA LUMIÈRE; 3° la CRÉATION DE L'HOMME; 4° la CRÉATION DE LA FEMME; 5° la TENTATION D'ADAM ET D'ÈVE, ET LEUR EXPULSION DU PARADIS; 6° le SACRIFICE DE NOÉ; 7° le DÉLUGE; 8° l'IVRESSE DE NOÉ. — Aux voussures se trouvent sept prophètes : Zacharie, Jérémie, Jud, Daniel, Isaïe, Ézéchiel et Jonas; et cinq sibylles, la Persique, la Libyque, la Delphique, celle d'Érythrée et celle de Cumes. — Aux angles quatre compositions : DAVID, VAINQUEUR DE GOLIATH; le SERPENT D'AIRAIN; la PUNITION D'AMAN et JUDITH VENANT DE COUPER LA TÊTE A HOLOPHERNE. (Cette dernière composition rappelle beaucoup celle de la cornaline antique, conservée aujourd'hui au cabinet des médailles de Paris, qui appartenait à Michel-Ange et lui servait de sceau, et que l'on nomme encore le *cachet de Michel-Ange*.) Des figures de pontifes de chaque côté des fenêtres, des figures nues sur les archivoltes, plus de soixante petits sujets, des enfants formant cariatides, etc., et qui concourent à l'ornementation architecturale fictive de la voûte, complètent cette immense décoration. Le prix de ce travail avait été, semble-t-il, fixé sur l'estimation de Giuliano da San Gallo, architecte de Jules II, à 15,000 ducats (150,000 fr.) Mais il semble résulter du texte de Vasari que Michel-Ange n'aurait reçu et en plusieurs fois que 3,000 écus, au moins en argent. (Vasari, XII, p. 189 et 192.) Il se pourrait cependant que Vasari eut fait une erreur, car nous possédons un reçu de Michel-Ange de cinq cents ducats payés à compte pour les peintures de la Sixtine, dès la date du 10 mai 1508. (Gualandi, *Memorie di belle arti*, II, p. 176.)

28 mai et 20 juin. — Michel-Ange achète deux propriétés à San Stefano in Pane. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 253, 254.)

VÉNUS CARESSÉE PAR L'AMOUR. Michel-Ange fit le carton

de cette belle composition (que Varchi comparaît à la Vénus de Praxitèle) pour son ami Bartolommeo Bettini. (Vasari, XII, p. 277.) Ce carton fut confié par Bettini au Pontormo, qui, sur la recommandation de Michel-Ange, avait déjà été chargé de peindre, d'après un de ses dessins, le CHRIST APPARAISSANT A MADELEINE. (Vasari, XI, p. 56, 78.) Le Pontormo, ayant achevé le tableau, le vendit au duc Alexandre, malgré les engagements contractés vis-à-vis de Bettini. Ce mauvais procédé blessa beaucoup Michel-Ange, nous dit Vasari, et amena un refroidissement notable entre lui et le Pontormo. Le carton original de Michel-Ange est conservé dans la galerie royale de Naples et, d'après le style, doit être contemporain du plafond de la Sixtine. La peinture, évidemment celle exécutée par Pontormo, suivant les éditeurs de Vasari, fut retrouvée en 1858 dans le garde-meuble de Florence et est aujourd'hui placée dans la salle de la présidence de l'Académie de Florence. On découvrit en même temps dans le même lieu deux répétitions de cet ouvrage : l'une d'elles est très-faible, et l'autre, quoique attribuée au Bronzino, n'a pas non plus une très-grande valeur. Une autre répétition, gravée dans Duppa (*Life of Michel Angelo Buonarroti*, pl. 14) fut apportée en Angleterre en 1734. Elle fit alors grand bruit, fut satirisée par Hogart, dans son *Analysis of beauty*, et se trouve aujourd'hui à Kensington Palace. Le musée de Berlin en possède un exemplaire peint sur toile, acheté en 1841 du professeur Alton, de Bonn. Un cinquième exemplaire est encore chez les héritiers Biccieri, à Florence. Un sixième a été vendu dernièrement hors de Toscane. (Vasari, XI, p. 56-58, et commentaire à la vie du Pontormo, p. 68 et suiv.) Enfin, un septième exemplaire (il se pourrait que ce fût celui nommé en dernier lieu) est aujourd'hui la propriété de M. Blanc, à Paris. Il est sur bois et mesure 77 centimètres de longueur sur 55 de hauteur, c'est-à-dire qu'il est beaucoup plus petit que l'exemplaire attribué au Pontormo. Son propriétaire l'attribue,

dit-on, à Michel-Ange lui-même. Je n'en connais qu'une photographie qui en donne, il est vrai, la plus haute idée. Il serait possible que Michel-Ange, blessé du tort que le Pontormo avait fait à son ami Bettini, l'eût exécuté de sa main.

1512.

15 octobre. — Michel-Ange est à Florence où Sébastien del Piombo lui écrit une longue lettre datée de Rome, relative à une entrevue qu'il a eue avec le pape et où il a été question de lui. (Gaye, *Carteggio,* II, appendice, p. 487-489.)

Tête colossale dessinée au charbon, par Michel-Ange, dans l'une des lunettes de la chambre de Galatée à la Farnesine. Les lunettes de cette salle sont peintes par Sébastien del Piombo, à l'exception de celle où Michel-Ange dessina cette tête, en attendant le peintre vénitien, qu'il était venu voir. — Les peintures des lunettes de Sébastien étaient terminées en 1512, et il est probable que tous les échafaudages qui permettaient d'en approcher étaient alors enlevés, ce qui fixe la date de ce dessin.

Vers cette époque Michel-Ange commence les constructions de la Sapienza.

1513.

24 février. — Second contrat relatif au Tombeau de Jules II, passé entre Michel-Ange et les exécuteurs testamentaires du pape (les cardinaux Santi Quattro et Aginense) par lequel on convient d'abandonner le projet primitif et d'exécuter ce monument sur une échelle réduite, ainsi que Jules en avait exprimé le désir. (Vasari, XII, p. 200.)

1515.

A la fin de cette année, Michel-Ange fait le modèle pour

la FAÇADE DE SAINT-LAURENT, à Florence. (Vasari, XII, p. 201.)

Il achète une propriété à Settignano. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 253.)

1516.

Michel-Ange est à Carrare, où il fait un contrat pour le transport de quatre statues de marbre, hautes de quatre brasses et demie chacune et de quinze autres figures hautes de quatre brasses un quart. (Frediani. *Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangiolo Buonarroti*. Massa, 1837, Documento V.) Ces figures étaient certainement destinées au tombeau de Jules II. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 352.) Elles paraissent toutes perdues.

1516-1521.

Michel-Ange est presque continuellement à Carrare et à Pietra Santa pour l'extraction des marbres destinés à la FAÇADE DE SAINT-LAURENT. (Frediani, *Ragionamento*, etc., et Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 352-359.) Cependant il fit un séjour à Rome, probablement en 1517. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 354.) Le 14 juillet 1518 il était à Florence, où il achetait un terrain à bâtir, Via Mozza. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 254.) Il retourna peut-être à Rome pour peu de temps, en décembre 1518. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 148.)

1519.

20 octobre.—Il était à Florence où il signait la SUPPLIQUE adressée à Léon X, par l'*Academia Medicea*, dans le but de faire transporter les cendres de Dante à Florence. Il offrait d'exécuter le monument du « divin poëte. » Cet important document est conservé aux archives de Florence. Il a été publié par Gori, dans ses annotations à Condivi. (Condivi, p. 112-114.) Par une exception singulière, tan-

dis que les quelques mots de prière ajoutés à leurs noms par les signataires de cette pièce sont en latin, les deux ou trois phrases ajoutées par Michel-Ange à sa signature sont en italien. « *Jo Michelagniolo schultore il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al divin poeta fare la sepultura sua chondecente e in locho onerevole in questa cictà.* »

Michel-Ange suivait très-assidûment les séances de l'Académie de Florence, dont il était membre, et nous possédons le texte d'une *lecture* qu'il fit devant elle sur le sonnet de Pétrarque :

Amor che nel pensier mio vive e regna.

Cette *lezione* est rapportée dans l'édition Bagioli des *Rime* de Michel-Ange, p. 293-327.

27 octobre. — Il achète une propriété à Rovezzano. (Gaye, *Carteggio,* II, p. 254.) Le 29 décembre, Sébastien del Piombo lui écrit de Rome à Florence, au sujet du succès qu'a obtenu son tableau de la Résurrection de Lazare, et en le priant d'en solliciter le payement du cardinal Jules de Médicis. (Bottari, *Lettere pittoriche,* VIII, n° 32, p. 42. Vasari, XII, *Prosp. cron.,* 318 et note.)

1520.

A la fin de mars, il commence la Sacristie de Saint-Laurent, par ordre du pape Léon X, « pour y faire la sépulture de Julien, son frère, et du duc Laurent, son neveu. » (Giovani Cambi, *Storie Fiorentine,* dans les *Delizie degli eruditi toscani,* XXII, p. 161, 162, et Vasari, XII, *Prosp. cron.,* p. 358.)

Le 11 avril, il était malade à Florence. (Vasari, XII, *Prosp. cron.,* p. 358.) La même année, il achète une pièce de terre à Settignano. (Gaye, *Carteggio,* II, p. 254.) Depuis cette époque, il paraît être tout à fait fixé à Florence.

1521.

26 octobre. — Il charge un certain Lionardo de payer à Federigo Frizzi, sculpteur florentin à Rome, quatre ducats d'or qu'il lui devait encore pour avoir terminé et placé dans l'église de la Minerve sa statue du CHRIST. (Vasari, *Prosp. cron.*, p. 360, 361.)

1522-1523.

Michel-Ange, après la mort de Léon X, reprend, sans quitter Florence, les travaux du tombeau de Jules II. (Vasari, XII, p. 204, 205.)

C'est probablement à cette époque qu'il fit la VICTOIRE du Palais-Vieux (jeune homme en terrassant un autre), et les quatre CAPTIFS de la grotte de Buontalenti dans le jardin de Boboli. Ces statues furent données au duc Cosme par Lionardo, neveu de Michel-Ange. (Vasari, XII, p. 182, 183.) La VICTOIRE est gravée dans Cicognara, *Storia della scultura*, pl. 57.

1523.

C'est vers cette époque que Vasari, amené à Florence par le cardinal Silvio di Cortona, fut présenté à Michel-Ange, qui s'intéressa à lui et s'employa pour le faire entrer dans l'atelier d'André del Sarto. Vasari, né en 1512, n'avait donc alors que onze ans. Cette circonstance explique l'inexactitude de ses renseignements particulièrement pour ce qui se rapporte à la dernière partie de la vie de Michel-Ange. La publication de ses *Vies des peintres* se continua jusqu'en 1550. (La dernière partie, contenant la vie de Michel-Ange, fut imprimée au mois de mars de cette année chez Torrentino.) La biographie du grand artiste, par Condivi di Ripa Transone, ami et élève de Michel-Ange, est beaucoup plus exacte que la sienne, mais publiée en 1553, c'est-à-dire neuf ans avant la mort de Michel-Ange, elle n'est pas

complète. Vasari, dans sa seconde édition (1568) a corrigé, d'après Condivi, une partie des erreurs de la première et a pu donner sur les dernières années de la vie du grand artiste, avec lequel il était en relations suivies, des détails très-précieux et qu'on peut regarder comme exacts.

16 juin. — Plan pour une HABITATION ET UN JARDIN, fait par Michel-Ange, pour le marquis de Mantoue, et apporté de Rome dans cette ville par Baldassarre Castiglione. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 154.)

1522 à 1526.

Michel-Ange travaille à la BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-LAURENT. (D. Moreni, *Descrizione della Capella de' principi in San Lorenzo*. Firenze, 1813, p. 36, et Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 362, 363.)

1524.

19 octobre. — Reçu de Michel-Ange, qui indique qu'il travaillait alors depuis huit mois aux sépultures de Saint-Laurent. (Bottari, *Lettere pittoriche*, VIII, n° 33, p. 44.)

1528.

Délibération de la seigneurie de Florence, qui concède à Michel-Ange un bloc de marbre apporté trois ans précédemment de Carrare, pour exécuter le groupe de CACUS. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 363.)

1529.

6 avril. — Michel-Ange est nommé commissaire général des fortifications de Florence. (Varchi, *Storia Fiorentina*, liv. VIII. — R. Archivio di Stato, *Deliberazioni dei dieci della guerra*. — Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 364, 365. —Nardi, *Le Istorie della città di Firenze dall' anno 1494 al 1531*, liv. VIII.)

Du 28 avril au 6 mai. — Il est à Pise et à Livourne pour diriger les travaux des fortifications. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 184-189.) Le 5 juin, à Pise, pour la citadelle. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 194.) Le 17, il décide quels seront les ouvrages qu'il conviendra de faire pour défendre l'Arno, à Pise. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 367.)

28 juillet. — La seigneurie de Florence envoie Michel-Ange à Ferrare pour y étudier le nouveau système de fortifications du duc. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 197-199.) Le 8 septembre, on l'attend à Arezzo. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 206.)

Pendant qu'il dirige les fortifications, il peint la LÉDA, qu'il avait promise au duc de Ferrare, et travaille *secrètement* aux MAUSOLÉES DE SAINT-LAURENT. (Vasari, XII, p. 207.)

La LÉDA, donnée par Michel-Ange à son élève Antonio Mini, *qui avait deux sœurs à marier*, ainsi qu'un grand nombre de cartons, de dessins et de modèles, fut portée par celui-ci en France, achetée par François Ier (Vasari, XII, p. 213) et placée à Fontainebleau, où elle était encore sous Louis XIV. Desnoyers la fit mutiler et donna même l'ordre de la brûler, ordre qui ne fut, semble-t-il, pas exécuté, puisque Mariette vit ce tableau au XVIIIe siècle. Il était peint, d'après Vasari, *a tempera*, ce qui est vraisemblable. Cependant il paraît résulter des paroles de Mariette qu'il était sur toile et dans ce cas très-probablement à l'huile. (Condivi, *Observations de Mariette*, p. 94.) Le récent voyage de Michel-Ange à Ferrare, où il avait vu des tableaux de Titien qui l'avaient vivement frappé, pourrait expliquer cette particularité. Ce tableau paraît irrévocablement perdu ; M. Waagen ne l'a pas trouvé en Angleterre, et je l'ai vainement cherché en Italie et en Allemagne. Le carton de la LÉDA est conservé à l'Académie de Londres. Mais M. Waagen croit que ce n'est qu'une copie ancienne de celui de Michel-Ange. (Waagen, *Trea-*

sures of art in England, I, p. 191.) Cependant, au temps de Bottari, l'original fut acheté à Florence et porté à Londres par un Anglais nommé Loch.

D'après son style et la nature du sujet, c'est probablement à cette époque qu'il faut rapporter l'admirable buste de Brutus, sculpté par Michel-Ange, d'après une cornaline antique, pour le cardinal Ridolfi. (Vasari, XII, p. 264.) En marbre, grandeur naturelle. Conservé aux Offices de Florence, dans la salle des Inscriptions.

Septembre. — Michel-Ange quitte Florence. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 369-371. — Varchi, *Storia Fiorentina*, liv. X. — Nardi, *Le Istorie della città di Firenze*, liv. VIII. — Gaye, *Carteggio*, II, p. 213. — Missirini, *Difesa di Michelangiolo Buonarroti*, etc., 1840. — Condivi, p. 32.)

30 sept. — Il est déclaré rebelle par la Balia. (*R. Archivio di Stato*. — Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 371-373. — Gaye, *Carteggio*, II, p. 214.)

Octobre. — Michel-Ange est à Venise. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 273.) D'après son livre de compte conservé dans la collection Buonarroti, il serait resté quatorze jours dans cette ville et y aurait dépensé vingt livres. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 213, note.)

Pourparlers pour la rentrée de Michel-Ange à Florence. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 209. — Varchi, *Storia Fiorentina*, liv. X. — Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 374, 375.)

20 octobre. — On donne à Michel-Ange un sauf-conduit pour rentrer à Florence. (*Archivio centrale di Stato*, etc. — Vasari, *Prosp. cron.*, p. 375. — Condivi, p. 33.)

9 novembre. — Il part de Venise. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 212.)

23 nov. — Il est relevé de sa condamnation comme rebelle. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 214.)

1530.

Après la prise de Florence, le pape fait publier qu'il pardonne à Michel-Ange, qui doit reprendre ses travaux. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 376-379.)

Michel-Ange travaille à la Madone et aux autres figures de la chapelle de Saint-Laurent. (Vasari, XII, p. 207.)

1530-1531.

Clément VII fait recommander à Figiovanni, prieur de Saint-Laurent, dans des lettres, de 1530 à 1531, écrites à son frère, à Florence, de bien traiter Michel-Ange. (*Che sopra tutto Michelagnolo sia carezzato*), et de lui payer son traitement de cinquante écus par mois. Il exprime sa vive satisfaction de la diligence que Michel-Ange met à avancer les travaux de Saint-Laurent. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 221, 222.)

Apollon, ébauché. Statue en marbre de grandeur naturelle. Offices de Florence. (Vasari, XII, p. 212.)

1531.

Michel-Ange refuse les propositions du duc de Mantoue, afin de ne pas interrompre ses travaux de Saint-Laurent. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 227, 228.)

29 septembre. — Lettre d'Antonio Mini, d'où il résulte qu'à cette date les figures de femmes de la chapelle étaient terminées et celles d'hommes ébauchées. Michel-Ange était alors très-fatigué et mal portant. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 229.)

21 novembre. — Bref de Clément VII, par lequel il ordonne à Michel-Ange de se ménager et de ne s'occuper absolument que des travaux de Saint-Laurent. (Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, n° 15, p. 54.)

C'est peut-être de cette époque que date l'admirable restauration du FAUNE DANSANT, des Offices de Florence. (La tête et le bras sont de Michel-Ange.)

1531 à 1532.

Troisième contrat pour le TOMBEAU DE JULES II. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 378-383.) Il s'engage à élever le monument à San Pietro in Vinculi, à faire six statues de sa main et à diriger le reste du travail.

Les PARQUES, tableau à l'huile, hauteur 82 cent., long. 61 cent. Palais Pitti, à Florence. La composition de cet admirable ouvrage est certainement de Michel-Ange. La peinture paraît être du Rosso *Fiorentino.*

SONGE DE MICHEL-ANGE (les Vices découverts au jour du jugement dernier). Composition très-importante de Michel-Ange, peinte à plusieurs reprises par ses élèves. L'exemplaire du musée de Madrid est le meilleur. Celui de la galerie nationale de Londres est faible, quoiqu'on l'attribue à Marcello Venusti.

ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE. Exemplaire à Saint-Pétersbourg, exécuté par Battista Franco; autres à Vienne et à Londres, à Berlin au Palais-Royal, et à Kensington.

Les VICES TIRANT CONTRE L'INNOCENCE, peinture à fresque exécutée (par Perino del Vaga?) à la villa Raphaël. Elle a été enlevée et se trouve aujourd'hui dans la galerie Borghèse, où on la donne pour œuvre du Sanzio. Le musée de Brera possède un très-beau lavis de cette composition, et la galerie royale d'Angleterre un dessin à la sanguine. Ces deux dessins sont attribués à Raphaël, comme la peinture du palais Borghèse. Ils sont évidemment de la main de Michel-Ange, et l'un et l'autre du plus haut intérêt. Le sujet de cette composition est assez obscur, mais une ancienne gravure, faite d'après un dessin perdu, en indiquerait clairement le sens.

Dans cette gravure, la tête du Terme contre lequel tirent les Vices est celle de Michel-Ange lui-même. (Duppa, *Life of Michel Angelo Buonarroti*, p. 335.)

Les dates concernant ces quatre importantes compositions manquent absolument; mais leur style me fait croire qu'elles doivent appartenir à la seconde moitié de la carrière de Michel-Ange, et qu'elles sont postérieures au siége de Florence. On donne encore comme appartenant à diverses époques de la vie de Michel-Ange, mais exécutés par ses élèves :

Descente de Croix, par Daniel de Volterre, à la Trinité-des-Monts à Rome;

Descente de Croix, à Saint-François, à Viterbe;

Le Christ flagellé, par Sébastien del Piombo, à Saint-Pierre in Montorio;

Une partie au moins de la composition de la Résurrection de Lazare, par Sébastien del Piombo, à la galerie nationale de Londres. Le dessin du Christ, de la main de Michel-Ange, se trouvait dernièrement encore chez M. Woodburn à Londres.

Saint-François stigmatisé, par de' Vecchi, à Saint-Pierre in Montorio;

Le Christ au jardin des Oliviers, à la Pinacothèque de Munich;

Le Christ sur la Croix, à Lucques;

Le Christ a la Colonne, à Madrid;

Le Christ sur la Croix, au palais Doria;

Deux Apôtres, au palais Borghèse;

La Vierge avec l'Enfant endormi, par Sébastien del Piombo, dans la collection de Blaise Castle. Ce tableau serait, d'après M. Waagen, le plus bel exemplaire de ce sujet souvent répété par les élèves de Michel-Ange. (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, p. 188.)

Le Christ sur la montagne, sujet souvent répété. L'un

des plus beaux exemplaires, attribué à Marcello Venusti, se trouvait dans la collection Camuccini, à Rome;

Le CHRIST FLAGELLÉ, réduction de la fresque do Saint-Pierre in Montorio, par Marcello Venusti, à Blaiso Castle (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain,* III, p. 188);

L'ANNONCIATION, par Marcello Venusti, palais Corsini, à Rome. Répétitions dans la sacristie do Saint-Jean-de-Latran, et à Apsley-House;

La CHUTE DE PHAÉTON, sujet gravé d'après un dessin aujourd'hui inconnu, mais certainement de Michel-Ange. Nous savons qu'il le fit pour son ami Tommaso do' Cavalieri (Vasari, XII, p. 272), et c'est sur l'esquisse de cette composition, possédée par Mariette, que se trouvait l'inscription rapportée plus haut, p. 162. (Voir Condivi, *Observations de Mariette,* p. 76.)

CRUCIFIEMENT, par Sébastien del Piombo, au musée de Berlin;

DAVID ET GOLIATH, par Daniel de Volterre, musée du Louvre (Harford, *Life of Michael Angelo Buonarroti,* II, p. 348);

SAINT SÉBASTIEN, par Sébastien del Piombo, à Longford Castle (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain,* III, p. 140);

La VIERGE AVEC SEPT SAINTS ET LES DEUX ENFANTS, figures grandes comme nature, à l'huile, sur bois. Collection Buonarroti, à Florence. Ce tableau, gravé dans l'*Etruria pittrice,* pl. 34, n'est certainement pas de Michel-Ange commo on le dit à Florence; mais la composition est bien de lui, et le carton, de la même grandeur que la peinture et do sa main, a passé dernièrement de la collection Woodburn dans celle de M. Robinson. C'est un ouvrago de la fin de la vio de Michel-Ange; mais je pense qu'il n'est point possible d'en préciser la date, non plus que celle des dessins qui ont servi do point de départ aux ouvrages cités plus haut et que j'ai réunis.

1532-1533.

A la demande de Clément VII, Michel-Ange commence à s'occuper du JUGEMENT DERNIER, et probablement aussi de la CHUTE DES ANGES REBELLES, qui devait occuper l'autre extrémité de la chapelle Sixtine. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 308.)

1534.

A la mort de Clément VII (25 septembre), Michel-Ange interrompt les travaux de Saint-Laurent.

1535.

Bref de Paul III, qui nomme Michel-Ange ARCHITECTE, PEINTRE ET SCULPTEUR DU VATICAN, avec un traitement de 1,200 écus d'or par an. (Vasari, XII, p. 219, note 2, et *Prosp. cron.*, p. 384.)

7 septembre. — Lettre de Vasari à l'Arétin. Il lui envoie une TÊTE EN CIRE et un DESSIN DE SAINTE CATHERINE, par Michel-Ange. (Bottari, *Lettere pittoriche*, III, n° 88, p. 192.)

1536.

4 mai. — Au moment de quitter Florence, Charles-Quint va visiter les TOMBEAUX DE SAINT-LAURENT, qui alors étaient complétement terminés. (Varchi, *Storia Fiorentina*, liv. XIV.

1537.

4 juillet. — DESSIN ET MODÈLE D'UNE SALIÈRE EN ARGENT pour le duc d'Urbin. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 385, 386.)

Correspondance entre l'Arétin et Michel-Ange au sujet du JUGEMENT DERNIER. (Bottari, *Lettere pittoriche*, II, n° 4, p. 22, et III, n° 22, p. 86-90.)

MODÈLE D'UN CHEVAL EN CIRE (lettre du duc d'Urbin, du 12 octobre. (Vasari, *Prosp. cron.*, XII, p. 387, 388.)

18 décembre. — Bref de Paul III, au sujet du TOMBEAU DE JULES et de la CHAPELLE SIXTINE, par lequel il concède à Michel-Ange un droit de passage sur le Pô, et lui assure une pension de 1,200 écus d'or, sa vie durant. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 388, 389.)

1538.

Premières relations de Michel-Ange et de Vittoria Colonna. Vittoria Colonna naquit en 1490 à Marino; elle épousa le marquis de Pescara en 1507. Pescara succomba en 1525 à Milan, des suites des blessures qu'il avait reçues à Pavie. Vittoria partit pour le rejoindre aussitôt qu'elle apprit la gravité de son état; mais elle reçut à Viterbe la nouvelle de sa mort, et n'alla pas plus loin. En retournant à Naples, elle ne s'arrêta que très-peu de temps à Rome, et ne vit très-probablement pas Michel-Ange à cette époque. En allant, en 1536, à Ferrare, elle passa quelques jours seulement à Rome, au palais Colonna, chez sa belle-sœur Jeanne d'Aragon. En 1537, elle était encore à Ferrare. Elle vint à Rome en 1538, et ce n'est que de ce moment que datent ses relations avec Michel-Ange. Elle avait alors 48 ans et Michel-Ange en avait 64. (Giambatista Rota, *Vita di Vittoria Colonna.* — Paulus Jovius, *Vita d'Avalos,* liv. I, — Harford, *Life of Michael Angelo Buonarroti,* II, p. 252 et suiv.) C'est à cette époque, ou aux années qui suivirent, qu'il faut rapporter les trois beaux dessins que Michel-Ange fit, d'après ses biographes (Condivi, p. 53, et Vasari, XII, p. 275, 276) pour Vittoria Colonna.— 1° DESCENTE DE CROIX, connue par le tableau de Sébastien del Piombo, venant de la collection Barberini, maintenant dans la collection de Blaise Castle. (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, p. 188); 2° CHRIST et la SAMARITAINE, dont on possède une

ancienne gravure, et une peinture d'un auteur inconnu, dans la collection de Liverpool; 3° CRUCIFIEMENT, dont une peinture par Marcello Venusti, se trouvait dans la collection de Lucien Bonaparte, à Rome.

1540 ?

PORTRAIT DE VITTORIA COLONNA, exposé en 1852 au palais Colonna. Le dessin et la composition de cet admirable ouvrage sont certainement de Michel-Ange. Il paraît peint par Marcello Venusti, et appartient maintenant à M. D. Campanari, à Londres.

1541.

23 novembre. — Lettre du cardinal Parisani au duc d'Urbin, dans laquelle il l'engage à consentir à ce que LE TOMBEAU DE JULES II soit terminé par d'autres que par Michel-Ange, mais avec ses conseils et à l'aide de ses dessins. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 290.)

25 décembre. — Le JUGEMENT DERNIER est terminé et découvert. (Vasari, XII, p. 224.)—Haut. 16^{m}60. Larg. 13^{m}30. — Plus de 300 figures. — Les figures du bas de la composition ont 2 mèt.; celles du centre 3 mèt. à 3 mèt. 1/2; celles qui entourent le CHRIST jusqu'à 4 mèt. — La copie de Marcello Venusti, au musée de Naples, a 2^{m}65 de hauteur.

1542.

20 juillet. — Michel-Ange est occupé aux PEINTURES DE LA CHAPELLE PAULINE. (Voir sa supplique à Paul III, au sujet de la sépulture de Jules II. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 297-299.)

20 août. — Dernière convention entre Michel-Ange et l'envoyé du duc d'Urbin, au sujet du TOMBEAU DE JULES II. Ce contrat ne fut pas ratifié par le duc d'Urbin. (Gaye, *Carteggio,* II, p. 301.) Cependant le monument était terminé

20.

en 1550. Trois seulement des six statues qui le composent sont de Michel-Ange, savoir : le MOÏSE, la VIE ACTIVE et la VIE CONTEMPLATIVE. (Ces deux dernières, en partie, probablement, avec la collaboration de Raffaello da Montelupo.) Les trois autres, la VIERGE, un PROPHÈTE et une SIBYLLE, sur les dessins de Michel-Ange, mais exécutés par Montelupo. (Vasari, XII, *Commentario*, p. 323, 324.) La figure couchée de Jules est de Maso del Bosco. (Harford, *Life of Michael Angelo Buonarroti*, II, p. 39.)

BUSTE DE GABRIELE FAERNO, au musée du Capitole. [Authenticité douteuse.]

PORTE DE COFFRE-FORT, avec un bas-relief ovale représentant la PAIX ASSISE ENTRE DEUX BARBARES ENCHAÎNÉS. Aux Offices de Florence, dans la salle des bronzes modernes. Ce bas-relief est gravé dans Cicognara. *Storia della scultura*, pl. 56.

1542.

Avant la fin de cette année, lettre très-importante de Michel-Ange dans laquelle il réfute toutes les accusations portées contre lui au sujet du TOMBEAU DE JULES II. (Vasari, XII, *Commentario*, p. 312-324.)

1544.

CONSTRUCTIONS DU CAPITOLE. (Vasari, XII, p, 230.)

1540-1545.

Dessin d'UN MONUMENT FUNÈBRE POUR CECCHINO BRACCI. (Vasari, *Prosp. cron.*, p. 391.) Ce monument ne fut pas exécuté.

Michel-Ange est malade à Rome, chez Luigi del Riccio. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 296.)

1546.

8 février. — Lettre de François Ier à Michel-Ange. (Catalogue du musée Wicar, à Lille, 1856, p. 149, 150.)

Le duc Cosme cherche à attirer Michel-Ange à Florence. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 232.)

Saint Sébastien. Ébauche en marbre, petite figure, achetée récemment par le musée de Kensington, à la collection Gigli Campana. On dit cette statue un ouvrage authentique de la vieillesse de Michel-Ange. Je ne l'ai pas vu.

1547.

1er janvier. — Après la mort d'Antonio da San Gallo, Michel-Ange est nommé architecte de Saint-Pierre par un bref de Paul III (Bonanni, *Historia templi Vaticani*, Romæ, 1696), qui l'autorise à changer à son gré le plan de la construction. Il fait un nouveau modèle pour Saint-Pierre. (Vasari, XII, p. 226, 227.)

Fin de février. — Mort de Vittoria Colonna.

Michel-Ange exécute la corniche du palais Farnèse. (Vasari, XII, p. 231.)

Probablement vers cette époque, restauration du Gladiateur mourant, au Capitole (le bras), et du Fleuve, au Vatican (la tête et le bras droit).

1549-1550.

Michel-Ange termine les fresques de la chapelle Pauline.—Voir l'oraison funèbre de Michel-Ange par Varchi, et Vasari, XII, p. 224, 225.

1550.

1er août et 13 octobre. — Lettres de Michel-Ange à Vasari, dans lesquelles il lui parle des travaux de San Pietro

in Montorio, et de San Giovanni de' Fiorentini. (Vasari, XII, p. 237, 238.)

Il travaille à la Déposition de Croix, inachevée (Vasari, XII, p. 226 et suivantes. Blaise de Vigenere, *Les Images de Philostrate*, Paris, 1629, p. 853) : le Christ descendu de la croix, soutenu par la Vierge, accompagnée de Nicodème et de l'une des Maries, groupe en marbre (figures plus grandes que nature) aujourd'hui derrière le maître-autel de Santa Maria del Fiore. Le musée de Kensington possède une étude anatomique en cire pour la jambe gauche du Christ.

La petite Pieta, à laquelle il travailla, comme à la Déposition, jusqu'à la fin de sa vie. On pense que c'est l'ébauche qui se trouve à Rome, dans la cour d'une maison voisine du Corso.

1552.

23 janvier. — Bref de Jules III, qui confirme Michel-Ange dans sa charge d'architecte de Saint-Pierre. (Collection Buonarroti.)

1554.

2 janvier. — Il dote la fille d'un certain Michele, *charcutier*. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 396.)

Avril. — Lettre de Michel-Ange à Vasari, au sujet de la naissance de son neveu. (Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 4, p. 4.)

1555.

28 septembre. — Vasari le presse, de la part du duc Cosme, de venir à Florence terminer la sacristie et l'escalier de la bibliothèque de Saint-Laurent. (Vasari, XII, p. 252.)

1556.

Avant le mois de septembre, lettre de Michel-Ange à Vasari, sur la mort d'Urbino (Vasari, *Prosp. cron.*, XII, p. 398; Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 7, p. 7). — (Voir, au sujet d'Urbino, serviteur de Michel-Ange, Vasari, XII, p. 245, note 3.)

18 septembre. — Michel-Ange est dans les montagnes de Spoletto, où il s'est retiré à l'approche de l'armée espagnole sous la conduite du duc d'Albe. (Vasari, XII, p. 247.)

1558.

28 mars. — Lettre de Michel-Ange à la Cornelia, veuve d'Urbino. (Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 13, p. 13. — Duppa, *Life of Michel Angelo Buonarroti*, p. 453.)

Il est de plus en plus sollicité d'aller à Florence; il s'en excuse; le duc va le voir à Rome. (Vasari, *Prosp. cron.*, p. 399, 400, 402, 403.)

Michel-Ange fait le modèle de la coupole de Saint-Pierre (Vasari, XII, p. 253 et suiv.). A Saint-Pierre, dans la salle de Saint-Grégoire.

1559.

Église de San Giovanni de' Fiorentini. (Gaye, *Carteggio*, III, p. 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25. — Vasari, XII, p. 263. — Lettre de Michel-Ange à Cosme, duc de Florence, à ce sujet. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 10, p. 10.)

Il fait, pour Pie IV, le dessin d'un mausolée pour son frère, le marquis de Marignan. (Vasari, XII, p. 260.)

Il fait le plan de la porte Pia, et d'autres portes de Rome. (Vasari, XII, p. 263.)

1560.

13 septembre. — Lettre de Michel-Ange au cardinal de Carpi, dans laquelle il témoigne l'intention de se démettre de ses fonctions d'ARCHITECTE DE SAINT-PIERRE. (Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, n° 11, p. 43.)

Il transforme une salle des Bains de Dioclétien en UNE ÉGLISE qui prend le nom de SANTA MARIA DEGLI ANGELI. (Vasari, XII, p. 263.)

1562.

Intrigues de Baccio Biggio pour supplanter Michel-Ange. (Vasari, XII, p. 266.)

1563.

31 janvier. — Michel-Ange est nommé président en second de l'Académie de dessin. (Vasari, XII, p. 285.) — Lettre de Vasari au duc de Toscane. (Gaye, *Carteggio*, III, p. 82, 83.)

1564.

18 février. — Mort de Michel-Ange. (Lettre de Gherardo Fidelissimi. Gaye, *Carteggio*, III, p. 126, 127.) Michel-Ange mourut dans sa maison, au pied du Capitole. *Via delle tre pile*, n° 62. — Obsèques de Michel-Ange. — Varchi chargé de faire son éloge funèbre. — Monument à Santa Croce. (Vasari, XII, *Prosp. cron.*, p. 405-409.)

Les poésies de Michel-Ange ont été publiées pour la première fois à Florence par son neveu, sous ce titre : « *Le rime di Michelagnolo il vecchio, raccolte da Michelagnolo suo nipote.* » (Firenze, i Giunti, 1623, in-4°.) L'ouvrage fut réimprimé par les soins de Jean Bottari, à Flo-

rence, chez Manni, 1726, in-8°, « *Con una lezione di Ben. Varchi et due di Mario Guiducci sopra di esse.* »

L'édition de Rome (*Rime e prosa,* 1817, petit in-4°) renferme des poésies inédites tirées d'un manuscrit du Vatican. Elle a été réimprimée par Silvestri. Milano, 1822, grand in-16.

M. Biagioli a publié (Parigi, 1821) une édition avec des commentaires estimés et la dissertation faite par Michel-Ange devant l'Académie de la Crusca sur le sonnet de Pétrarque : *Amor che nel pensier mio vive e regna.* »

M. Varcollier a donné (Paris, Hesse, 1826, in-8°) une traduction d'une partie des poésies de Michel-Ange, avec le texte en regard et des notes.

Enfin, M. Lanneau-Rolland vient de publier (Paris, Didier, 1860, in-18), une traduction très-complète et en général très-fidèle des œuvres poétiques de l'artiste florentin.

Les manuscrits de Michel-Ange sont nombreux, et il en reste beaucoup à publier. La collection Buonarroti est très-riche et possède des pièces d'une grande importance. La bibliothèque du British Museum a acquis dernièrement un ensemble de lettres et autres documents qui n'ont pas été, que je sache, encore dépouillés. Il renferme plus de cent cinquante pièces, entre autres des lettres de Michel-Ange à son père, à son frère, etc.; des mémoires sur divers sujets, écrits entre 1508 et 1563; des lettres adressées à Michel-Ange par Vittoria Colonna, Sébastien del Piombo, Benvenuto Cellini, etc.; quatre lettres de Galilée à Michel-Ange le jeune. Il est vivement à désirer que la publication de ces documents, qui présentent certainement un grand intérêt, ne soit pas différée.

LÉONARD DE VINCI

1452.

Léonard de Vinci, fils naturel de Ser Piero da Vinci, et d'une femme nommée Catarina, naît au château de Vinci, district d'Empoli, dans le Valdarno, (Dei, *Elogj degli uomini illustri Toscani.* Lucca, 1771, II, p. 127. — Carlo Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci.* Milano, 1804, 1 vol. in-8°. — Gaye, *Carteggio,* I, p. 223.)

Il entre probablement vers 1566 dans l'atelier de Verrocchio.

1468?

L'Ange dans le tableau, le Baptême du Christ, de Verrocchio, à l'Académie de Florence. (Vasari, VII, p. 15.) Cet ange rappelle d'une manière frappante le saint Jean, dans l'admirable Madone de Fra Filippo Lippi, aux Innocents de Florence.

1472.

Léonard est inscrit dans le livre rouge des débiteurs et créditeurs de la Compagnie des peintres. (Vasari, VII, *Prosp. cron.*, p. 75.)

Carton d'Adam et Ève, pour une portière en soie et or, qui devait être faite en Flandre et était destinée au roi de Portugal. Ce carton, aujourd'hui perdu, appartenait, au temps de Vasari, à Octavien de Médicis, à qui il avait été donné par le neveu de Léonard. (Vasari, VII, p. 15, 16.)

La Rondache, le Neptune, pour Antonio Segni, également perdus, sont aussi de cette époque. (Vasari, VII, p. 16, 17, 18. Amoretti, *Memorie*, p. 12.)

Vierge a la Carafe (Vasari, VII, p. 17) appartint à Clément VII. Au xviie siècle, elle était encore au Vatican. (D'Argenville, *Abrégé de la Vie des Peintres,* Paris, 1762, I, p. 118.)

Tête de Méduse. (Vasari, VII, p. 18.) Aux Offices de Florence. Ce tableau est peint à l'huile sur bois. Larg. 66 cent. Haut. 43 cent. Au temps de Vasari, il appartenait au duc Cosme, et il ne paraît pas avoir quitté cette collection depuis lors. Son authenticité a cependant été contestée. On a dit que c'était une répétition du xviie siècle. Je l'ai revu dernièrement, et je crois plus que jamais, autant à cause de quelques faiblesses évidentes, qui s'expliquent par l'âge de l'auteur, qu'à cause de l'exécution extraordinaire de quelques-unes de ses parties, que c'est un ouvrage de la jeunesse de Léonard.

1480-1483?

Saint Jérôme. Le saint est à genoux dans une grotte, avec

le lion à ses côtés. Un quart de grandeur naturelle, au musée du Vatican. Cette belle ébauche est bien évidemment de la main de Léonard, et doit être rapportée à son premier séjour à Florence. Elle a passé de la galerie Fesch au Vatican. Pendant longtemps le cardinal n'avait que la tête du saint qui avait été coupée dans le panneau. Il trouva un jour chez un brocanteur de Rome le reste du tableau ayant encore le trou carré dans lequel s'adapta exactement le morceau qu'il possédait.

La Vierge soutenant l'enfant Jésus. Chez lord Northwich, à Thirlestaine-House. Je n'ai pas vu ce tableau qui, suivant M. Waagen, serait très-authentique et des dernières années du séjour de Léonard à Florence. (Waagen, *Treasures of art in Great Britain*. III, p. 196.)

Adoration des Mages. Offices de Florence. Ce tableau était, au temps de Vasari, chez Amerigo Benci. (Vasari, VII, p. 19.) Ébauche sur bois, carrée, 2m36, — plus de trente figures. Celles du premier plan ont un mètre de haut. Le dessin de la Vierge rappelle celui de la Vierge aux Rochers, et ces deux tableaux sont très-probablement contemporains. Cependant l'Adoration des Mages a été fait à Florence, et fut probablement le dernier ouvrage que Léonard fit dans cette ville avant son départ pour la haute Italie, tandis que je crois que la Vierge aux Rochers a été exécutée au commencement de son séjour à Milan.

1483 ?

Vierge aux Rochers, musée du Louvre. Haut. 1m 99. Long. 1m 22, cintré du haut, figures petite nature. Faite pour la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains, à Milan. (Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura*. Roma, 1844, liv. II.) Ce tableau a appartenu à François Ier. Peint

sur bois, il a été transporté sur toile, il y a quelques années. Il en existe une très-belle copie ou répétition chez le duc de Suffolk, que quelques personnes regardent comme l'original. Deux anges, qui étaient de chaque côté de cet exemplaire, se trouvent dans la collection Melzi. Copie au musée de Nantes. Étude pour la tête, petite grisaille chez M. Holford. (Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, II, p. 194.)

Léonard se rend à Milan, auprès du duc Ludovico Sforza. (Amoretti, *Memorie*, p. 19-24.)

Lettre de Léonard à Ludovico Sforza. (A l'Ambroisienne de Milan. Manuscrit N fol. 382. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, appendice, n° 1, p. 467.)

Jusqu'en 1590, Léonard ne paraît pas avoir beaucoup peint. Il fit cependant, à la demande de Louis, le PORTRAIT DE CÉCILIA GALLERANI, sa maîtresse. Ce tableau est perdu. Il était surtout occupé, pendant cette période, de l'organisation de l'ACADÉMIE DE MILAN et du premier modèle du MONUMENT DE FRANÇOIS SFORZA.

En 1489, il transporte la relique de saint Clou sous la dernière arche de la nef du milieu du dôme de Milan. (Amoretti, *Memorie*, p. 36.) Il dirige les fêtes pour les noces de Jean Galéas avec Isabelle d'Aragon, et en 1590 celles données à l'occasion du mariage de Louis le More avec Béatrice d'Este. (Amoretti, *Memorie*, p. 22, 35.)

1490.

23 avril. — Il commence son livre *de la Lumière et des ombres*, et recommence le MONUMENT DE FRANÇOIS SFORZA (Le manuscrit de Léonard, *Della luce e delle ombre*, porte : « A di, 23 aprile 1490. *Chominciai questo libro e richominciai il cavallo.* » Manuscrit C, p. 15.)

Vierge portant l'enfant. Venant de la galerie Fesch. A M. Davenport Bromley, à Wooton Hall. Du commencement du séjour de Léonard à Milan, suivant M. Waagen. (*Treasures of art in Great Britain*, III, p. 377.)

Portraits de Louis le More et de sa femme Béatrice. A l'Ambroisienne, deux tiers nature, à l'huile, sur châtaignier. Celui de Louis a beaucoup souffert; celui de Béatrice, un peu plus haut que l'autre, est parfaitement intact. Elle est représentée de profil. La peinture est très-claire, sèche, et d'une incroyable précision.

1490-1492.

Il travaille au dôme de Milan. (Amoretti, *Memorie*, p. 20.) Quelques dessins du volume du Louvre paraissent se rapporter à ces travaux.

1491.

Il fait les décorations pour la joute de Galeazzo San Severino. (Amoretti, *Memorie*, p. 37.)

1492.

Il exécute des peintures et ordonne les décorations des salles dans la forteresse (rocca) qu'habitait Louis le More. Dans le même temps, il fait des études pour rendre navigable le canal de la Martesana, de Trezzo à Milan, et construit des bains pour la duchesse Béatrice, dans le parc du château. (Amoretti, *Memorie*, p. 37, 38, 40.)

1493.

Le second modèle du monument de François Sforza était achevé ou au moins très-avancé, car il fut exposé sur la place du palais, sous un arc de triomphe élevé à cette occasion lors du mariage de Bianca Maria Sforza avec l'em-

pereur Maximilien. (Amoretti, *Memorie*, p. 41.) Les documents relatifs à ce monument, qui fut détruit en 1499 par les arbalétriers de Louis XII, manquent presque absolument. Je ne saurais citer que les croquis de cavaliers décrits par Vallardi, dans sa réimpression de Gerli (*Disegni di Leonardo da Vinci, con note illustrative da G. Vallardi*. Milano, 1830, p. 5, notes), d'après une gravure que l'on attribue à Léonard lui-même; le beau manuscrit de la bibliothèque de Paris (Ancien fonds, petit in-folio, n° 9941), qui donne une idée assez complète de cet ouvrage, et une très-belle étude d'homme à cheval dessinée à la sanguine (à l'Ambroisienne) et qui rappelle exactement la miniature du manuscrit de Paris. Le cavalier n'a pas de coiffure; il est un peu gros, et le tout semble indiquer une étude faite d'après nature. Le monument de Léonard excita une très-grande admiration, et Pacioli en parle ainsi : « *Admiranda e stupenda equestre statua, da l'invidia di quelle di Fidia e Prasitele in monte cavallo al tutto aliena.* » (Luca Pacioli, *Divina proportione*, Venetiis, 1509, p. 1.) Les dimensions du monument étaient gigantesques, car Léonard avait calculé qu'il faudrait 100,000 livres de bronze pour le couler, et une statue équestre de 18 pieds ne pèse que 25,000 livres environ. D'après un très-curieux passage de ce même livre *Divina proportione*, cette statue aurait même été fondue. Elle pesait, dit Pacioli, 200,000 livres, et avait 12 brasses de hauteur (la brasse milanaise comptait 0,593 du mètre.) — Léonard a fait d'autres ouvrages de sculpture qui sont également perdus. Lomazzo le nomme « *unico pittore e plasticatore.* » Il parle d'un CHRIST ENFANT, qu'il possédait lui-même, et d'un CAVALIER EN RELIEF qui appartenait à un certain Leoni, sculpteur d'Arezzo. (Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura*, liv. II.)

MADONE du palais Litta, à Milan. La Vierge inclinée,

presque de profil, allaite l'enfant. Celui-ci est d'une ampleur, d'une souplesse, d'une largeur de modelé, d'une beauté d'invention vraiment extraordinaires. Le visage de la Vierge est peint d'une manière un peu sèche qui dénoterait l'influence flamande. On a contesté l'authenticité de ce tableau, mais il est admirable.

1494.

Figure allégorique de Louis le More « *in figura di Ventura.* » (Amoretti, p. 50.) Cet ouvrage est perdu.

1495?

Portraits de Louis le More, de Béatrice et de leurs enfants, des deux côtés du Calvaire, peint par Montorfani, dans le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, vis-à-vis la Cène. (Amoretti, *Memorie,* p. 52.) Le Crucifiement de Montorfani est datée de 1595. Mais il semble résulter du texte de Vasari (VII, p. 24) que Léonard peignit ces portraits pendant qu'il travaillait à la Cène et après l'achèvement de la peinture de Montorfani. Ces ouvrages, peints à l'huile, sont très-endommagés.

1496.

Léonard dessine et grave soixante et une planches pour le livre ***Divina proportione*** de Luca Pacioli. (Amoretti, *Memorie,* p. 53.) Amoretti pense que c'est à cette époque que Léonard fit le tableau de la Nativité, qui lui avait été demandé par Louis, pour être envoyé à l'empereur Maximilien.

Léonard travaille à la Cène, de Sainte-Marie-des-Grâces (Amoretti, *Memorie,* p. 57); mais il n'est pas douteux que Léonard avait commencé au moins les études pour ce grand travail plusieurs années auparavant. Il était encore occupé

à cette peinture en 1497 (Amoretti, *Memorie*, p. 57), et la termina probablement l'année suivante.

Les plus importantes parmi les copies plus ou moins anciennes de la Cène de Léonard sont : 1° Celle par Marco d'Oggione (peinte sur toile, de même grandeur que l'original, vers 1510) à l'Académie de Londres; 2° celle du musée de Paris, attribuée au même maître (deux tiers de l'original); 3° celle de l'église de San Barnabe, à Milan, par Marco d'Oggione?; 4° le carton que Bossi exécuta pour servir de modèle à la mosaïque du Belvédère à Vienne, (ce carton est dans la galerie de Leuchtenberg, à Munich); cette mosaïque elle-même et la copie à l'huile que Bossi fit de son carton qui se trouve au musée de Brera; 5° une copie à l'huile, de la grandeur de l'original, à l'Ambroisienne, par Andrea Bianchi. Le musée de Brera possède une admirable étude, presque aussi grande que nature, aux crayons noir et rouge pour la tête du Christ; et l'Ambroisienne, deux petites études pour la même tête, l'une au crayon rouge, l'autre au crayon noir, rehaussé de blanc. Les petites esquisses de l'Académie de Venise ne sont pas, comme on l'a prétendu, de la main de Léonard, et le beau et authentique dessin de la Cène, du musée du Louvre, ne peut pas être, comme paraissent le penser les commentateurs de la dernière édition de Vasari, le dessin d'ensemble de la composition de Sainte-Marie-des-Grâces, dont il diffère en quelques points très-importants (dans le dessin de Paris, le Christ est au bout de la table, tandis que, comme on le sait, dans la peinture de Milan, il occupe le centre de la composition.) Le dessin de Paris est vraisemblablement un des nombreux projets que Léonard dut faire avant de s'arrêter à celui qu'il exécuta à Sainte-Marie. — On assure que l'on conserve dans la galerie de Weimar de très-beaux dessins des têtes du Christ et des Apôtres, mais je ne les ai point vus, cette belle galerie étant très-mal à

propos fermée au public depuis plusieurs années, et je ne peux par conséquent en parler; je crois d'ailleurs qu'il s'agit des dessins de Bossi. Il faut mentionner comme très-importantes les treize têtes dessinées au pastel, dont trois, d'après M. Waagen, sont en Angleterre, et dont les dix autres (dix têtes sur huit feuilles), après avoir appartenu à Lawrence et au roi de Hollande, ont été vendues en 1850 à la galerie de l'Ermitage. On a contesté l'authenticité de ces têtes en appuyant particulièrement sur ce qu'elles ne sont pas de la grandeur des peintures et qu'elles n'ont pu par conséquent servir de cartons à Léonard; mais on oublie que la CÈNE de Sainte-Marie n'est nullement une fresque, mais une peinture à l'huile, que Léonard n'a par conséquent pas eu à faire des cartons qui, à cause du mode d'exécution qu'il avait choisi, ne lui auraient été d'aucune utilité, que ces dessins au pastel sont des études et que leurs dimensions ne sont d'aucune importance, qu'enfin il est plus que probable que ces têtes sont celles dont parle Lomazzo et qu'il attribue à Léonard (*...Fù molto usato* (il colorire a pastello) *da Leonardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo et degli Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose, in carta.* (Lomazzo, *Trattato, dell' arte della pittura,* liv. III.)

Ces têtes, connues depuis le temps de Léonard ou à peu près, ont toujours passé pour être de sa main. Elles ont appartenu : au comte Aronati, au marquis Gasnedi, à la famille Sacredo de Venise, qui les vendit au consul anglais Uduny. Elles furent alors divisées en deux parts, l'une de dix, l'autre de trois. Ce dernier lot échut à une dame anglaise dont on ne dit pas le nom, et dans la famille de laquelle il serait encore, d'après M. Waagen. Les dix autres têtes furent achetées par Thomas Lawrence, et, à sa mort, par le marchand de tableaux Woodburn, d'où elles passèrent chez le roi de Hollande. Elles furent vendues en août 1850 pour la somme de 17,200 francs à la galerie de l'Ermitage.

Portrait de Lucrezia Crivelli, musée du Louvre. Haut. 62 cent., larg. 44 cent., en buste, petite nature.

1498.

Léonard avait achevé son traité *des Mouvements humains*, et il travaillait à son ouvrage sur *le Mouvement local*, et à celui sur *la Percussion et les Poids*. (Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, III, p. 28.)

A cette même époque, il avait terminé son *Traité de la Peinture*. (Amoretti, *Memorie*, p. 76.) Il faut remarquer que le livre que nous possédons n'est très-probablement pas l'œuvre originale de Léonard, mais une compilation de morceaux relatifs à la peinture, pris dans ses notes et dans ses manuscrits et ajoutés à l'ouvrage principal. L'auteur de cette compilation fut peut-être Melzi, à qui Léonard avait légué ses manuscrits, mais plus probablement Mazenta, à qui Melzi les donna. Une note très-importante de Mazenta, relative aux manuscrits de Léonard, à la manière dont ils étaient venus entre ses mains et dont ils furent dispersés, se trouve en effet à la fin de la copie du *Traité de la Peinture*, de Léonard, donnée par M. del Pozzo à M. de Chantelou; copie qui servit pour les deux éditions de 1651. Cette copie del Pozzo se trouvait à la fin du siècle dernier dans la bibliothèque de Chardin. Je ne sais ce qu'elle est devenue, mais la note de Mazenta a été traduite et publiée par Venturi. (*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, p. 33 et suivantes.)

Le *Traité de la Peinture* de Léonard a été réimprimé plusieurs fois. La première édition fut faite d'après une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barberini, envoyé par M. del Pozzo à M. de Chantelou, sous ce titre : « *Trattato della pittura con la vita dell' istesso autore scritta da Rafaello du Fresne.* » Parigi, Giac, Langlois, 1651. Deux

tomes en un vol. in-folio. Les gravures faites d'après des traits de Nicolas Poussin, retouchés et ombrés par Errard, sont de Lochon. La même année, M. de Chambrai, frère de M. de Chantelou, publia une traduction de ce livre (Paris, Jacques Langlois, in-folio), avec les mêmes gravures.

Les principales éditions du *Traité de la Peinture* sont les suivantes :

Réimpressions de l'édition italienne de Paris. Naples, Riccardo, 1733, in-folio, et Bologne, 1786, in-folio.

Leonardo da Vinci. *Trattato della pittura, ridotto alla sua vera lezione.* Firenze, Pagani, 1792, in-4°. Cette édition fut donnée par l'abbé Fontani, d'après une copie de la Bibliothèque riccardienne.

Leonardo da Vinci. *Trattato,* etc. Milano, 1804. (Collection de classiques italiens) 1 vol. in-8°.

Leonardo da Vinci. *Trattato,* etc. *Tratto da un codice della Biblioteca vaticana.* Roma, de Romanis, 1817, 2 vol. in-4°.

La traduction française de M. de Chambrai a été rééditée, revue et corrigée. Paris, Giffart, 1716, in-12. — Deterville, Paris, 1798, in-8°. Gault de Saint-Germain a donné une nouvelle traduction avec une *Vie de Léonard.* Paris, 1703, in-8°, réimprimée à Genève. Sestié, 1820, in-8°. On possède également une traduction espagnole de ce livre. (Silva, Madrid, 1784 et 1829, grand in-4°.)

Quant aux manuscrits divers de Léonard, possédés par Melzi, puis par Mazenta, ils sont aujourd'hui dispersés dans quelques collections publiques et privées. La bibliothèque de l'Institut de Paris en conserve douze volumes ou même treize en comptant pour deux le volume B, qui contient un appendice de dix-huit feuilles. Ils sont marqués par les premières lettres de l'alphabet, et c'est par ces lettres qu'on les trouve désignés à l'ordinaire. Le *Codex Atlanticus* (marqué N), de beaucoup le plus considérable, est à l'Ambroisienne de Milan. Il contient 392 feuillets et

1750 dessins. On conserve un volume dans la bibliothèque Trivulzi, à Milan, plusieurs feuillets au British Museum et dans d'autres collections. Les manuscrits de Léonard sont écrits de droite à gauche et presque indéchiffrables, de sorte que jusqu'à maintenant on n'en a presque rien tiré, et qu'ils ont plus d'intérêt par les dessins dont plusieurs d'entre eux sont couverts que par le texte.

Léonard passe pour avoir introduit à peu près à cette époque l'art de graver à Milan. On sait qu'il est l'auteur des soixante-une planches (gravées sur bois) du livre de Pacioli, *Divina proportione.* La Bibliothèque impériale de Paris possède trois têtes de cheval sur une feuille; deux exemplaires de cet entrelacs de cordes portant : *Academia Leonardi Vinci*, reproduit par Amoretti en tête de son livre; une tête de vieillard, attribuée par Bartsch, à Mantegna; — le British Museum, deux têtes de femmes (l'une d'entre elles est gravée en *fac-simile* dans le « *Catalogue raisonné of the select Collection of engravings of an amateur.* » London, 1828, in-4°.) On connaît quelques autres gravures attribuées à Léonard, mais qui me paraissent peu authentiques.

1499.

Lettre de Léonard à Louis le More. (Amoretti, *Memorie*, p. 75.)

Louis le More lui donne une vigne de seize perches près de la porte Vercellina. (Amoretti, *Memorie*, p. 77.)

Note de Léonard relative à la chute du duc. (Manuscrit L sur la couverture.)

Le modèle du monument de François Sforza est brisé par les arbalétriers gascons de Louis XII. (Amoretti, *Memorie*, p. 82. Lanzi, *Storia pittorica*, III, p. 162.)

1499-1500.

Léonard part pour Florence avec Luca Pacioli. (Amoretti, *Memorie*, p. 87, 89.)

1500.

Nouvelles études pour rendre l'Arno navigable de Florence à Pise, dans son manuscrit N (*Codex Atlanticus*); dans le même manuscrit se trouvent deux cartes de la Toscane (fol. 45 et 109) où l'on voit qu'il voulait faire passer l'Arno par la plaine de Pistoja.

1500-1504.

PORTRAIT DE MADONNA LISA DEL GIOCONDO, connu sous le nom de *Mona Lisa,* ou de *la Joconde*. (Vasari, VII, p. 30.) Musée du Louvre, sur bois. Haut. 77 cent. Larg. 53 cent., en buste, grande nature. Vendu à François Ier pour 4,000 écus d'or. Il y a de nombreuses copies de ce portrait, quelques-unes d'entre elles sont tres-bonnes et probablement par des élèves de Léonard : au musée de Madrid; à la Pinacothèque de Munich; à Londres, chez M. Hume et chez M. Woodburn; à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage; à Rome, chez le prince Torlonia; à la villa Sommariva, sur le lac de Côme; à Florence, à la *Casa* Mozzi. L'une des meilleures est celle de la collection Brownlow, sur bois.

FIGURE DE FEMME NUE, couchée, sur bois, grandeur naturelle, achetée par M. Morreau à la vente du roi Louis-Philippe. Maintenant chez lord Ward.

1500.

CARTON DE LA VIERGE AVEC SAINTE ANNE ET LES DEUX ENFANTS. (Vasari, VII, p. 29.) A l'Académie des beaux-

arts de Londres. Aux crayons noir et blanc. Petite nature.

La Vierge sur les genoux de sainte Anne avec le Christ jouant avec un agneau. Musée du Louvre. A l'huile, sur bois. Haut. 1m70. Larg. 1m29. Figures de grandeur naturelle. D'après M. Waagen, le carton de ce tableau serait dans la famille de Platen, en Westphalie. (Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris,* III, p. 426.) Copies : celles de Bernardino Lanino, avec quelques variantes, à Brera; celle de Salai, faite pour la sacristie de Saint-Celse, dans la galerie de Leuchtenberg, à Munich; celle des Offices de Florence est également attribuée à Salai. Très-beau dessin d'ensemble à l'Académie de Venise, ainsi que diverses études de détails pour le même tableau. Cet ouvrage, dont Vasari croyait que Léonard n'avait fait que la composition, est mentionné par les contemporains, entre autres par Paul Jove, dans une vie manuscrite de Léonard, que cite Bossi. (Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* Milano, 1810, in-fol.) Voir également dans Casio de' Medici, *Libro de' fasti*, etc., Bologna, 1535. Le sonnet CXLIV. « *Per S. Anna che dipense L. Vinci che tenea la Maria in brazzo, che non volea il filio scendessi sopra un agnello.* »

Portrait de Ginevra di Amerigo Benci. (Vasari, VII, p. 29.) On a cru avoir retrouvé ce portrait tantôt dans la *Monaca,* du palais Pitti, tantôt dans une tête de femme qui se trouve également à Florence, au palais Pucci. Quoique ces deux ouvrages soient très-beaux et de maîtres de l'école lombarde, ils ne sont, à ce que je pense, ni l'un ni l'autre de la main de Léonard.

Tête de Madone. Musée de Parme. Petite nature. Grisaille. [Authenticité douteuse.]

1502.

Le duc Valentino nomme Léonard son architecte et son

ingénieur général. — Le 15 juillet de cette année, il est à Urbin, où il fait divers travaux; le 1er août à Pesaro, le 8 à Rimini, le 11 à Cesena, le 6 septembre à Cesenatico; puis il revient à Florence et voyage dans le sud de la Toscane. (Amoretti, *Memorie*, p. 85, 86.)

1503.

25 janvier. — Il est au nombre des artistes appelés à donner leur opinion sur le lieu où l'on doit placer le David de Michel-Ange. Il opine pour la loggia dei Lanzi. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 455.)

Il est à Pise pour les travaux de l'Arno. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 629.)

1504.

Mort de son père Piero da Vinci. (Amoretti, *Memorie*, p. 91.)

Voyage probable de Léonard à Rome, où il n'aurait fait qu'un très-court séjour, pendant lequel il aurait peut-être peint la fresque de San Onofrio, la VIERGE AVEC LE DONATAIRE. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 99.)

1501-1505.

CARTON DE LA BATAILLE D'ANGHIARI. (Vasari, VII, p. 31, 32.) On ne connaît (et même d'une manière très-insuffisante) que le groupe de quatre cavaliers disputant un drapeau. Cet épisode formait probablement, il est vrai, la partie la plus importante de la composition. Gravure d'Édelinck, d'après une étude de Rubens.—Peinture faible, très-mal à propos attribuée à Léonard, au Palais-Vieux. Gravure dans l'*Etruria pittrice*, planche XXIX, d'après la peinture du Palais-Vieux, ou un dessin de la *casa* Rucellai. Croquis de Raphael, sur le coin d'un dessin de lui, qui a appartenu à Lawrence et qui est maintenant dans la collection d'Ox-

ford. — Voir aussi la note explicative écrite par Léonard lui-même. (Manuscrit N, folio 73, et Amoretti, *Memorie*, p. 87, 88.) Au mois d'avril 1505, le carton était terminé et la peinture commencée dans la salle du Palais-Vieux. Léonard l'abandonna en août 1505. Elle existait encore, mais très-détériorée en 1513. Léonard était payé quinze florins d'or large en or par mois, et on lui avait adjoint pour l'aider Antonio di Biagio et Ferrando Spagnolo. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 88, 89.)

1505.

Il fait les modèles des TROIS STATUES coulées par Rustici qui se trouvent sur la porte ouest du Baptistère à Florence. (Amoretti, *Memorie*, p. 90.)

1506 et 1507.

Correspondance du maréchal de Chaumont et de l'ambassadeur Pandolfini avec la seigneurie de Florence, au sujet de Léonard. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 86 et suiv.)

SAINT JEAN-BAPTISTE. Musée du Louvre. Haut. 69 cent., larg. 57 cent., en buste, petite nature, sur bois. Mauvaise copie à l'Ambroisienne, attribuée à Salaino.

BACCHUS. Musée du Louvre. Haut. 1m 77, larg. 1m 15, figure entière, petite nature, sur toile.

1507.

Léonard est à Florence, où il fait deux MADONES qui, à cette date, étaient presque achevées. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 96, 99. Bottari, *Lettere pittoriche*, I, Appendice, n° 3, p. 471.) Ces deux tableaux paraissent perdus.

SON PORTRAIT, par lui-même, aux Offices de Florence, de grandeur naturelle, à l'huile.

Il est à Milan, où il reprend ses travaux hydrauliques.

En août de cette même année, il était de retour à Florence, et quoiqu'il n'eût pas fait de voyage en France avant cette époque, comme on l'a avancé (voir la lettre de Pandolfini à la seigneurie de Florence, Gaye, *Carteggio*, II, p. 88), il portait déjà le titre de peintre du roi de France (Amoretti, *Memorie*, p. 98; Gaye, *Carteggio*, II, p. 96).

1508.

Il écrit son traité *Del Canale della Martesana*. (Amoretti, *Memorie*, p. 95.)

1509.

Il achève le réservoir du canal de San Cristoforo, et Louis XII lui donne une prise d'eau de 12 pouces dans ce canal. Il dirige les préparatifs faits pour l'entrée de Louis XII à Milan. (Amoretti, *Memorie*, p. 95, 97.)

Madone avec l'Enfant, à Vaprio, dans la maison de campagne de Melzi. Cette fresque admirable et gigantesque (la tête seule de la Vierge a 6 palmes de haut) a été peinte sur le mur extérieur d'une chapelle. Elle est très-détériorée, mais ce qui en reste ne laisse aucun doute sur son authenticité.

Léda debout. Il y a un exemplaire de cette composition à la galerie Borghèse, un autre, gravé par Leroux en 1835, était à Paris, il n'y a que quelques années, et a passé en Angleterre.

Ces tableaux ne sont pas de Léonard, mais leur composition lui appartient si complétement que j'ai cru devoir mettre cette charmante création au nombre de ses ouvrages. — Dessin dans la collection royale d'Angleterre, attribué, mal à propos, je crois, à Raphaël.

1511.

Léonard revient à Florence, où il soutient un procès

contre ses frères pour l'héritage de son oncle Ser Francesco Vinci, mort en 1507. (Amoretti, *Memorie*, p. 9.)

1512.

Il est à Milan. (Amoretti, *Memorie*, p. 102.)

La VIERGE AVEC LES DEUX ENFANTS QUI JOUENT AUPRÈS D'ELLE. Chez M. de Lasalle, à Paris. Haut. 38 cent., larg. 30 cent. Ce beau tableau, qui a malheureusement subi de maladroites restaurations, paraît d'une authenticité incontestable, et doit être rapporté à la dernière partie de la carrière de Léonard.

1514.

Léonard part de Milan avec plusieurs de ses élèves, trouve Julien de Médicis à Florence et l'accompagne au sacre de Léon X. (Amoretti, *Memorie*, p. 104, 105.)

Il fait à Rome, pour Baldassarre Turini da Pescia, dataire de Léon X, deux tableaux, une MADONE TENANT DANS SES BRAS LE PETIT CHRIST, et UN ENFANT. (Vasari, VII, p. 35.)

Il commence un tableau que Léon X lui commande pour la fiancée de son frère Julien. (Vasari, VII, p. 35.) On dit assez généralement que ce tableau pourrait être la belle SAINTE FAMILLE (demi-figures grandeur naturelle), de la galerie de l'Ermitage. La SAINTE CATHERINE qui se trouve dans ce tableau serait le portrait de la belle-sœur de Léon X, ce qui donnerait la date. (Dr Rigollot, *Catalogue, de l'œuvre de Léonard de Vinci*, p. 38.) Je n'ai pas vu ce tableau, mais, d'après ce que j'ai entendu dire, je ne le crois pas de Léonard.

1516.

A la fin du mois de janvier, il part pour la France avec François Ier, qui lui alloue un traitement annuel de 700 écus. (Amoretti, *Memorie*, p. 110.)

1518.

18 avril. — Il est au château de Clou, près d'Amboise, où il fait ce jour même son testament. (Amoretti, *Memorie*, p. 123, 118.)

1519.

2 mai. — Il meurt au château de Clou. (Amoretti, *Memorie*, p. 119 et suivantes.) Lettre de Francesco Melzi aux frères de Léonard. (Bottari, *Lettere pittoriche*, I, Appendice, nº IV, p. 472.)

RAPHAEL[1]

1483.

6 avril. — Raphaël naît à Urbin, en Ombrie. C'est très-probablement à tort que Vasari (VIII, p. 2) et la plupart des biographes le font naître le vendredi saint, qui serait le 28 mars de la période Julienne. Vasari a sans doute conclu de ce qu'il savait que Raphaël était mort un vendredi saint, jour anniversaire de sa naissance, qu'il était né également le vendredi saint, qui tombait bien réellement en 1483, sur le 28 mars. Mais Bembo, dans l'inscription qu'il composa pour son ami et qu'il fit mettre sur sa tombe, dit

1. Le travail très-complet de M. Passavant sur Raphaël m'engage à ne donner dans ce Catalogue, à l'égard de l'œuvre tout au moins, que le classement et les renseignements les plus indispensables. Je renvoie au livre du savant directeur du musée de Francfort pour tout ce qui concerne la dimension des tableaux et une foule d'autres détails, d'ailleurs intéressants, ainsi que pour ce qui se rattache aux ouvrages apocryphes ou contestés. C'est pour ne sortir en rien de cette réserve que je ne nomme même pas ceux de ces tableaux contestés ou peu connus qui se trouvent à Paris, entre autres l'Apollon et Marsyas, de M. Morris Moore, dont l'opinion s'est avec raison beaucoup préoccupée dans ces derniers temps. Mais parmi les tableaux qui ne sont pas assez connus, et qui méritent de l'être, il faut ranger le Tobie avec l'Ange, appartenant à M. J. Claye, auquel une signature de Raphaël, au moins très-ancienne, donne un intérêt tout particulier.

positivement qu'il mourut le 6 avril 1520, « jour pour jour âgé de 37 ans. » *(Vixit annos XXXVII integer integros)* : d'où il faut conclure que le mot *anniversaire* doit se comprendre de la date du mois et non du vendredi saint. (Passavant, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi.* Paris, Renouard, 1860, 2 vol. in-8°, I, p. 26.)

1491.

7 octobre. — Mort de Maria Ciarla, mère de Raphaël. (Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.* Urbino, 1829-1831, p. 3.)

1494.

Mort de Giovanni Santi. (Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi.* Urbino, 1822, p. 137.)

1495.

Vers 1495, Raphaël entre dans l'atelier du Perugin. (Passavant, I, p. 48, 49.)

L'ENFANT JÉSUS CARESSÉ PAR LE PETIT SAINT JEAN, copie à la détrempe, sur fond d'or, d'un groupe du tableau de Pérugin, du musée de Marseille. Cet ouvrage, le premier de quelque importance que l'on connaisse de Raphaël, se trouve dans la sacristie de San Pietro Maggiore, à Pérouse. (Passavant, II, p. 3.) Études dans la collection d'Oxford.

La RÉSURRECTION DU CHRIST, pour l'église des Franciscains, à Pérouse. Au musée du Vatican. Études pour les DEUX GARDIENS ENDORMIS (portraits de Perugin et de Raphaël) dans la collection d'Oxford.

Les ARCHANGES MICHEL ET RAPHAEL. A la galerie nationale de Londres. Ces deux tableaux, qui étaient autrefois placés de chaque côté de la Naissance du Christ, de Pérugin, chez les Chartreux de Pavie, ont été attribués à ce

maître. Mais M. Passavant pense qu'ils sont de Raphaël. (Passavant, II, p. 4.) Ces deux tableaux sont peut-être postérieurs à l'année 1500. On voit dans la collection d'Oxford une étude pour l'ARCHANGE RAPHAEL, qui est de la main de Raphaël; le SAINT MICHEL rappelle beaucoup le saint Georges, de Donatello, à Or San Michele, à Florence, ce qui semblerait indiquer que la composition au moins de ce tableau est de Perugin, qui connaissait Florence, ou que Raphaël avait fait plus tôt qu'on ne le croit un séjour dans cette ville.

1500.

Premier séjour de Raphaël a Città di Castello?

Bannière d'église, à Santa Trinità a Città di Castello. D'un côté la TRINITÉ, de l'autre la CRÉATION D'ÈVE, peintures à la colle.

COURONNEMENT DE SAINT NICOLAS DE TOLENTINO, fait pour l'église San Agostino a Città di Castello. Vendu en 1789 à Pie VI. Le pape fit couper ce tableau en plusieurs morceaux qui ont tous disparu du Vatican lors de l'entrée des Français à Rome. (Vasari, VIII, p. 3. Pungileoni, *Elogio*, etc., p. 34.) L'étude pour ce tableau se trouve au musée Wicar, à Lille.

Le CHRIST EN CROIX AVEC QUATRE SAINTS, chez lord Ward.

VIERGE, de la collection Solly. Au musée de Berlin. (Passavant, II, p. 10.)

MARIE-MADELEINE et SAINTE CATHERINE, deux panneaux réunis dans un même cadre. Chez le peintre Camuccini, à Rome.

MADONE, de la comtesse Alfani, à Pérouse. (Passavant, II, p. 11.)

La VIERGE AVEC SAINT JÉRÔME ET SAINT FRANÇOIS, au musée de Berlin. L'étude à la pierre noire, pour le SAINT JÉRÔME, au musée Wicar, à Lille.

1502.

Voyage de Raphaël à Sienne, et sa coopération aux travaux du Pinturicchio. (Vasari, VIII, p. 5, et V, *Commentario alla vita del Pinturicchio.*)

1503?

Le COURONNEMENT DE LA VIERGE. (Vasari, VIII, p. 3.) Dans la partie inférieure du tableau, les douze apôtres, qui entourent le tombeau vide de la Vierge. Musée du Vatican. Les trois tableaux de la *predella,* l'ANNONCIATION, l'ADORATION DES MAGES et la PRÉSENTATION, sont dans la même galerie.

MADONE, du comte Staffa, à Pérouse. (Passavant, II, p. 15, 16.)

Le SONGE D'UN CHEVALIER, avec l'esquisse à la plume. Galerie nationale, à Londres.

PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME. Galerie de Kensington.

1504.

MARIAGE DE LA VIERGE, signé et daté de 1504. Musée de Brera. Ce tableau, presque identique à celui de Perugin, au musée de Caen, fut fait pour l'église de San Francesco a Città di Castello. (Vasari, VIII, p. 4.) L'étude pour la TÊTE DE LA VIERGE est au musée Wicar, à Lille.

SAINT SÉBASTIEN, chez le comte Lochis, à Bergame. (Passavant, II, p. 20.)

Séjour de Raphaël à Urbin. (Vasari, VIII, p. 7, 8.)

Le CHRIST AU MONT DES OLIVIERS, fait pour le duc

d'Urbin. Chez M. Fuller Maitband, à Stanstead. Sussex. (Passavant, II, p. 21.)

Petit Saint Georges. Musée du Louvre. Esquisse à la plume, aux Offices de Florence. La composition de ce tableau rappelle beaucoup le bas-relief de Donatello, qui est au-dessous de sa statue de saint Georges, à Or San Michele.

Petit Saint Michel. Musée du Louvre.

Les trois petits tableaux du musée de Berlin, fragments d'une *predella* (Rumohr. *Italienische Forschungen*, III, p. 41. Passavant, II, p. 24.)

1er octobre. — Lettre de recommandation de Giovanna della Rovere au gonfalonier Soderini. (Bottari, *Lettere pittoriche*, I, n° 1, p. 1. Passavant, I, p. 495.)

Madone, du grand-duc. Palais Pitti.

Madone, du duc de Terranuova. Musée de Berlin. Ce tableau, de 1504 suivant M. Passavant, serait de 1505 d'après M. Waagen.

Portrait d'un jeune homme. Pinacothèque de Munich.

Petite Madone, de lord Cowper. A Panshanger, près Hertford.

Tableau pour le couvent de Saint-Antoine-de-Padoue, à Pérouse, en trois parties, dont deux, le Père éternel, à mi-corps, dont l'étude est au musée Wicar, à Lille, et la Vierge avec les deux enfants, sainte Catherine, sainte Dorothée, saint Pierre et saint Paul, sont au palais royal de Naples. Les cinq parties qui composent la *predella*, et dont trois seulement paraissent être de Raphaël, sont dispersées en Angleterre. (Vasari, VIII, p. 9. Passavant, I, p. 71, et II, p. 27-30.)

1505.

Madone, de la famille Ansidei (Vasari, VIII, p. 8), datée

de 1505. Chez le duc de Marlborough, au château de Blenheim. Des trois parties de la *predella* représentant les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, deux sont restées en Italie. La mieux conservée des trois appartient au marquis de Lansdowne. (Passavant, II, p. 32.)

PAX VOBIS, au comte Tosi, à Brescia. (Passavant, II, p. 32.)

TÊTE peinte à fresque sur une brique. A la pinacothèque de Munich.

FRESQUE, à San Severo, à Pérouse. (Vasari, VIII, p. 8.) Les six saints qui forment le bas du tableau ont été exécutés par le Perugin. Deux inscriptions indiquent, l'une, que la partie supérieure de l'œuvre, par Raphaël, est de 1505, l'autre, que la partie inférieure, par Perugin, est de 1521.

29 décembre. — Raphaël est chargé par les nonnes de Monte Luce, près de Pérouse, de peindre une ASSOMPTION DE LA VIERGE, pour leur église. Il n'exécuta pas alors cette peinture, et quitta Pérouse en laissant même inachevée sa fresque de San Severo et se rendit à Florence. (Quatremère de Quincy. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, p. 29.)

1506.

PORTRAIT D'AGNOLO DONI ET DE SA FEMME MADDALENA STROZZI, au palais Pitti.

PORTRAIT DE FEMME. A la tribune des Offices de Florence.

SAINTE FAMILLE AU PALMIER. Ce beau tableau a fait partie de la galerie d'Orléans. Il appartient maintenant à lord Ellesmere, à Londres. C'est probablement l'un des tableaux que Raphaël fit pour Taddeo Taddei.

La Vierge dans la prairie. L'un des deux tableaux que Raphaël fit pour Taddeo Taddei. (Vasari, VIII, p. 6.) Galerie du Belvédère, à Vienne. Signé et daté de 1506.

Madone de la *casa* Tempi. A la pinacothèque de Munich. Le carton pour ce tableau est au musée Fabre, à Montpellier.

La Vierge au Chardonneret. (Vasari, VIII, p. 6.) A la tribune des Offices de Florence. Composition à la pointe d'argent, au musée Wicar, à Lille.

Voyage probable de Raphaël à Bologne, où il se lie avec Francia.

Le petit saint Georges, avec l'ordre de la Jarretière. Commandé par le duc d'Urbin pour être offert à Henri VII, qui l'avait nommé chevalier de Saint-Georges. Au palais de l'Ermitage.

Sainte Famille avec saint Joseph sans barbe. (Passavant, II, p. 44.) Au palais de l'Ermitage.

Petite Madone, de la galerie d'Orléans. A M. B. Delessert, à Paris.

Ces deux derniers tableaux sont vraisemblablement ceux que Raphaël peignit pour le duc d'Urbin. (Vasari, VIII, p. 7.)

Portrait de Raphael, par lui-même. Aux Offices de Florence. Salle des portraits.

Les Trois Graces. Ce tableau rappelle beaucoup le groupe antique qui se trouve dans la bibliothèque de Sienne. Chez lord Ward.

Portrait de deux Moines à la détrempe. A l'Académie de Florence. Rumohr, Wicar et M. Passavant donnent ces deux portraits à Raphaël ; mais cette attribution me paraît contestable.

PORTRAIT DE FEMME. Au palais Pitti.

SAINTE FAMILLE, pour Domenico Canigiani. (Vasari, VIII, p. 10.) A la pinacothèque de Munich. Dessin à la plume, au duc d'Aumale, venant de la collection Reiset.

1507 ?

SAINTE FAMILLE AVEC L'ENFANT JÉSUS ASSIS SUR UN AGNEAU. Au musée de Madrid. (Passavant, II, p. 55.)

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE. A la galerie nationale de Londres. Le carton de même grandeur au musée du Louvre.

Le CHRIST MIS AU TOMBEAU, pour Atlanta Baglioni. (Vasari, VIII, p. 9, 11. Passavant, I, p. 95, II, p. 57-62. Rumohr, *Italienische Forschungen*, III, p. 69, 71.) Signé et daté de 1507. Chez le prince Borghèse, à Rome. Le dessin, d'après la gravure de Mantegna, qui servit de point de départ à cet admirable tableau, se trouve dans le livre d'esquisses de Raphaël, à l'Académie de Venise.

Le tympan de ce tableau, représentant le PÈRE ÉTERNEL, est resté à San Francesco, de Pérouse. Les trois pièces du gradin (la FOI, l'ESPÉRANCE et la CHARITÉ), peintes en grisaille, sur fond vert, sont au musée du Vatican.

MADONE A L'ŒILLET. — Au comte Francesco Spada, à Lucques ? (Passavant, II, p. 62-64.)

La VIERGE AU VOILE. Musée du Louvre. M. Passavant pense (II, p. 64 et 108) que le tableau de Paris a été exécuté à Rome à peu près en même temps que la VIERGE DE FOLIGNO. Son opinion n'est appuyée que sur ce que l'on reconnait dans le fond du paysage quelques détails de ruines qui ressemblent à celles qui se trouvent dans la Vigne Sacchetti, près de Saint-Pierre. Je ne puis partager son opinion, et ce tableau me semble avoir au plus haut degré le caractère des œuvres florentines de Raphaël. Il se pourrait

cependant que Raphaël n'eût exécuté ce tableau qu'à Rome, comme une répétition d'un autre tableau presque semblable, aujourd'hui perdu, mais que nous connaissons par de nombreuses copies anciennes. Le carton original, sans paysage dans le fond, et avec des changements dans le SAINT JEAN qui, au lieu de joindre les mains, montre le CHRIST, est à l'Académie de Florence. Ce carton est plus grand que le tableau de Paris. Il porte : Haut. 80 cent., larg. 73 1/2.

1508.

MADONE, de lord Cowper. A Panshanger, datée de 1508.

MADONE de la *casa* Colonna. Musée de Berlin.

La BELLE JARDINIÈRE. Musée du Louvre. On a contesté que ce tableau fût celui que Raphaël fit pour être envoyé à Sienne (Vasari, VIII, p. 12), et qu'il laissa inachevé en chargeant son ami R. Ghirlandajo de terminer le manteau bleu de la Vierge. On basait cette contestation sur ce que le tableau étant signé et daté de 1507, on ne s'expliquerait pas comment Raphaël, qui ne quitta Florence qu'en 1508, aurait mis son nom, un an avant son départ, à un ouvrage non terminé. Mais M. Passavant (II, p. 67 à 70), en examinant la signature avec plus de soin, a lu avec raison, croyons-nous, 1508, ce qui fait tomber la difficulté. Le manteau de la Vierge rappelle d'ailleurs très-évidemment la manière de R. Ghirlandajo. Le carton de ce chef-d'œuvre, dessiné à la pierre noire, est chez le duc de Leicester, au château de Holkham, en Angleterre.

Raphaël écrit quelques lignes à Pâris Alfani, sur un dessin représentant une MADONE. Au musée Wicar, à Lille.

La VIERGE AU BALDAQUIN, Galerie Pitti. Ce tableau, dont l'exécution fut interrompue par le départ de Raphaël pour

Rome, resta à l'état d'ébauche. Il rappelle beaucoup la manière de Fra Bartolommeo.

Portrait d'un jeune homme. Musée Fabre, à Montpellier. L'attribution de cet admirable portrait est très-contestée. M. Passavant le donne à R. Ghirlandajo, au moment où il se préoccupait de Léonard de Vinci. (Passavant, II, p. 367.) Il a appartenu à Alfieri.

La Vierge avec les deux enfants, chez le prince Esterhazy, à Vienne. C'est une ébauche qui paraît avoir été abandonnée en même temps et par la même raison que la Vierge au Baldaquin. (Passavant, II, p. 72.)

11 avril. — Raphaël est encore à Florence, d'où il écrit à son oncle maternel Simone Ciarla. (Quatremère de Quincy. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël,* p. 431.)

5 septembre. — Il est à Rome, d'où il écrit à Francia au sujet de son portrait. (Malvasia, *Felsina pittrice*. Bologna, 1678, II, p. 48. Passavant, I, p. 198). Voir aussi comme preuve des rapports d'intimité qui existaient entre Raphaël et Francia, et qui font supposer que Raphaël avait fait entre 1500 et 1508 un voyage à Bologne, le sonnet de Francia à sa louange : « *All' eccellente pittore Raffaello Sanxio* (sic), *Zeusi del nostro secolo, di me Francesco Raibolini, detto il Francia.* » (Passavant, I, p. 494.)

1508-1511.

Chambre de la Signature, au Vatican.

1508.

1. La Dispute du Saint Sacrement. Au-dessus : la Théologie et Adam et Ève.

Trois Sonnets de Raphael (Passavant, I, p. 192, 193) se trouvent sur les dessins pour la Dispute du Saint Sacre-

MENT, l'un au British Museum, les deux autres dans la collection d'Oxford.

2. L'ÉCOLE D'ATHÈNES. Au-dessus : la PHILOSOPHIE et l'ASTRONOMIE. M. Passavant suppose que cette fresque, qui n'est pas datée, a été exécutée après le PARNASSE. Mais comme cette dernière peinture, ainsi que la JURISPRUDENCE sont de 1511, il paraît plus naturel de placer, comme le fait M. Gruyer (*Essai sur les fresques de Raphaël, au Vatican*, p. 77), l'exécution de ce grand ouvrage immédiatement après celle de la DISPUTE DU SAINT SACREMENT. Il est impossible de croire que Raphaël ait fait la JURISPRUDENCE, le PARNASSE et l'ÉCOLE D'ATHÈNES, en une seule année. Il se pourrait, il est vrai, qu'il eût mené de front l'exécution de ces ouvrages, et qu'il les eût terminés à peu près en même temps. Le carton de l'ÉCOLE D'ATHÈNES sans l'architecture est à l'Ambroisienne de Milan.

1511.

3. Le PARNASSE. Au-dessus : la POÉSIE et le SUPPLICE DE MARSYAS. Au-dessous, deux grisailles : ALEXANDRE FAISANT SERRER LES ŒUVRES D'HOMÈRE, et AUGUSTE S'OPPOSANT A LA DESTRUCTION DE L'ÉNÉIDE.

4. La JURISPRUDENCE. Sur la fenêtre : la JURISPRUDENCE, entre la FORCE et la MODÉRATION. A droite : JUSTINIEN REMET LE DIGESTE A TRIBONIEN. A gauche : GRÉGOIRE IX PUBLIE LES DÉCRÉTALES. Au-dessus : la JUSTICE et le JUGEMENT DE SALOMON.

PORTRAIT DE JULES II. Au palais Pitti. Très-belle répétition à la tribune des Offices. Ce portrait était, au temps de Vasari, à Santa Maria del Popolo, à Rome. (Vasari, VIII, p. 21.)

PORTRAIT DE RAPHAEL, vu de trois quarts, assis devant

une table. L'original paraît perdu, mais il y en a plusieurs répétitions. (Passavant. II, p. 96.)

PORTRAIT DU MARQUIS FEDERICO DE MANTOUE. Chez M. Lucy, près Warwick. (Passavant, II, p. 96.)

PORTRAIT DE MARGHARITA (appelée on ne sait pourquoi la Fornarina), maîtresse de Raphaël. Au palais Barberini.— Copies au palais Borghèse, au palais Sciarra Colonna, au palais Barberini à Rome. Ce portrait pourrait être un peu antérieur à cette époque, car Raphaël aimait depuis deux ou trois ans déjà la Margharita, si, comme cela paraît probable, c'est à son amour pour elle que se rapportent les sonnets mentionnés plus haut.

PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME, la tête appuyée sur sa main. Musée du Louvre.

MADONE DE LORETTE. Se trouvait au temps de Vasari à Santa Maria del Popolo, avec le PORTRAIT DE JULES II. (Vasari, VIII, p. 21). L'original paraît perdu. Il y en a de nombreuses copies anciennes : au Louvre; au musée de Brera, à Milan; au musée de Naples ; chez le duc d'Aumale.

MADONE, de la casa Aldobrandini, chez lord Gravagh.

MADONE, de la maison d'Albe. Galerie de l'Ermitage. Ces deux tableaux ont très-probablement été exécutés pendant que Raphaël peignait la DISPUTE.

MADONE, de Foligno, peinte pour le maître-autel de l'Ara-Cœli, au Capitole. (Vasari, VIII, p. 24.) Musée du Vatican.

1512.

Le PROPHÈTE ISAÏE. (Passavant, II, p. 112.) A fresque sur un pilier de San Agostino, à Rome.

PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI. Pinacothèque de Munich.

PORTRAIT dit de la FORNARINA. Aux Offices de Florence, daté de 1512. J'ai revu dernièrement ce merveilleux portrait, et il m'est plus que jamais impossible de l'attribuer à un autre que Raphaël.

La VIERGE AVEC L'ENFANT DEBOUT. Chez M. Mackintosh, à Londres.

MADONE, de la galerie Bridgewater, chez lord Ellesmere. Ce tableau a appartenu au poëte Rogers. Il est très-endommagé.

La SAINTE FAMILLE, de Naples. Musée de Naples. Très-nombreuses copies. (Passavant, II, p. 121-124.)

La VIERGE AU POISSON. (Vasari, VIII, p. 29.) Musée de Madrid.

1512 à 1514.

CHAMBRE D'HÉLIODORE, au Vatican. Cette salle était terminée le 1er août 1514. (Pungileoni, *Elegio*, Passavant, II, p. 128.)

1. HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE. Au-dessus : le BUISSON ARDENT. (La fresque d'HÉLIODORE est presque entièrement de la main de Raphaël.)

2. La MESSE DE BOLSÈNE, datée de 1512. Au-dessus : le SACRIFICE D'ABRAHAM.

3. SAINT JEAN ARRÊTE LA MARCHE D'ATTILA. (Très-beau dessin au musée du Louvre.) Au-dessus : DIEU ORDONNE A NOÉ DE SORTIR DE L'ARCHE.

4. La DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE, datée de 1514. Au-dessus : l'ÉCHELLE DE JACOB.

Les peintures des socles et des embrasures, faites, pour la plupart du moins, d'après des dessins de Raphaël, par ses élèves, sont tellement détruites, soit par le temps, soit par les restaurations de Carle Maratte, qu'on en distingue à peine les sujets.

Madone dell' impannata, faite pour Bindo Altoviti. (Vasari, VIII, p. 33.) Galerie Pitti. L'exécution de ce tableau appartient, au moins en très-grande partie, aux élèves de Raphaël. Dessin dans la collection royale d'Angleterre.

Raphael et son maître d'armes. Musée du Louvre. Attribution très-discutée. On a nommé le Pontormo, Sébastien del Piombo et d'autres. Comme d'excellents juges le donnent encore à Raphaël, je laisse ces remarquables portraits parmi ses œuvres.

Portrait de Phædra Inghirami. Palais Pitti.

1514.

17 août. — Raphaël est nommé architecte en chef de Saint-Pierre, par un bref de Léon X, daté du 1er août, la deuxième année de son pontificat. (Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, nº 2, p. 23. Passavant, I, p. 505.)

Les Prophètes et les Sibylles, à Santa Maria della Pace, à Rome. Les Prophètes, très-inférieurs aux Sibylles, ont été peints par Timoteo Viti sur les dessins de Raphaël. (Passavant, II, p. 138-142.)

La Galatée. Fresque à la Farnesine. (Pungileoni, *Elogio*, p. 104.) Les annotateurs de Vasari (Vasari, VIII, p. 22 et 45, notes) pensent que cette peinture a été exécutée dès 1511 ou 1512, mais je crois avec M. Passavant (II, p. 143-145) qu'elle est de 1514.

Lettre de Raphaël à Castiglione. (Bottari, *Lettere pittoriche*, I, nº 52, p. 116. Passavant, I, p. 501.)

Portrait de Bernardo Dovizio da Bibiena. Musée de Madrid.

1er juillet. — Raphaël écrit de Rome à son oncle Simone Ciarla, à Urbin. (Pungileoni, *Elogio*, p. 158. Passavant, I, p. 499.)

SAINTE CÉCILE. (Vasari, VIII, p. 31. Pungileoni, *Elogio*, p. 144.) A la pinacothèque de Bologne. Commandé dès 1513 par le cardinal de Santi Quattro, ce tableau ne fut envoyé par Raphaël à Francia qu'en 1515 (Vasari, VI, p. 12), et placé dans l'église de San Giovanni in Monte, près de Bologne, qu'en 1517. (Passavant, II, p. 149.)

La VISION D'ÉZÉCHIEL, galerie Pitti. Ce tableau, commandé par le comte Vicenzo Ercolani, de Bologne, dès 1510 (Vasari, VIII, p. 32; Malvasia, *Felsina pittrice*, I, p. 44), ne fut exécuté que vers 1514. Le texte de Vasari indique même d'une manière précise qu'il ne fut fait qu'après la SAINTE CÉCILE. La belle copie achetée par N. Poussin, pour M. de Chantelou, passait autrefois pour l'original, et il se pourrait très-bien que ce fût une répétition par Raphaël lui-même. Elle se trouve aujourd'hui chez sir Thomas Baring, à Stratton.

PORTRAIT DE BALDASSARRE CASTIGLIONE. Musée du Louvre. (Passavant, II, p. 154.) Une copie de ce portrait, lavée au bistre par Rembrandt, se trouve dans la collection Albertine, à Vienne.

Pietro Bembo, dans une lettre qu'il écrit au cardinal Bibiena (19 avril 1516), mentionne le PORTRAIT DE CASTIGLIONE.

1514 à 1517.

CHAMBRE DE L'INCENDIE DU BOURG. Les peintures de cette chambre portent la date de 1517, mais il est très-vraisemblable que les cartons furent commencés dès 1514, et que la date n'indique que le moment où l'ouvrage entier fut terminé.

1. L'INCENDIE DU BOURG. Études très-importantes à la sanguine, dans la collection Albertine de Vienne : l'homme qui porte son père; les deux femmes avec l'enfant à genoux; le jeune homme qui se laisse glisser le long du mur. L'esquisse

de la Femme qui porte un vase est aux Offices de Florence.

2. La Victoire remportée sur les Sarrasins.

3. Le Serment de Léon III.

4. Le Couronnement de Charlemagne.

Ces trois dernières compositions sont presque entièrement, sinon complétement de la main des élèves de Raphaël. Elles sont très-endommagées, et, par ce qu'on en voit encore, elles paraissent même, à l'égard de la composition, très-inférieures à l'Incendie du bourg. On y trouve, comme dans la Salle d'Héliodore, de nombreuses allusions aux événements du temps. Les peintures des socles et celles des embrasures des fenêtres offrent encore moins d'intérêt.

1515.

Bref de Léon X (6 septembre 1515, troisième année de son pontificat), par lequel Raphaël est chargé d'acquérir les marbres pour les travaux de Saint-Pierre et de conserver les inscriptions antiques. (*Petri Bembi. Epistolarum Leonis decimi pont. max. nomine scriptorum*. Lugduni, 1538, liv. XVI, et Bottari, *Lettere pittoriche*, VI, n° III, p. 25.)

Projet d'un rapport de Raphaël à Léon X sur les édifices de Rome antique. (Bibliothèque de Munich, texte dans Passavant, II, p. 508.)

Deux dessins d'hommes nus, à la sanguine, envoyés par Raphaël à Albert Dürer, avec une inscription de ce dernier qui indique la date de 1515. Collection Albertine, à Vienne.

Raphaël va à Florence, sur l'ordre de Léon X, pour prendre part au concours pour la Façade de Saint-Laurent. (Vasari, VIII, *Prosp. cron.*, p. 65, et Bottari, *Lettere pittoriche*, n° 27, p. 70.)

Plans des palais Ugoccioni et Pandolfini, à Florence?

1516.

Exécution des MOSAÏQUES DE LA CHAPELLE CHIGI, d'après les dessins de Raphaël. (Inscription avec la date sur le flambeau du GÉNIE, qui accompagne VÉNUS.) La CHAPELLE elle-même avait été commencée par Raphaël beaucoup plus tôt, probablement sous Jules II. Elle n'était pas entièrement terminée en 1519, lorsque Chigi fit son testament. (Passavant, II, p. 385.)

Le JONAS, statue en marbre, de grandeur naturelle, dans la même chapelle, est très-probablement de la main de Raphaël. L'ÉLIE, qui lui fait pendant, est de Lorenzetto.

GROUPE EN MARBRE, représentant UN ENFANT MORT PORTÉ PAR UN DAUPHIN. L'original paraît perdu, mais le moulage existe dans la collection des plâtres de Dresde. Le comte de Bristol, à Down-Hill, en Irlande, en possède une imitation qui a été exposée à Manchester en 1857. Mais elle n'est pas fidèle, comme l'a prouvé M. Hetner, conservateur des plâtres de Mengs, à Dresde. (Passavant, II, p. 375.)

OUVRAGES D'ARCHITECTURE, exécutés à Rome par Raphaël. (Passavant, II, p. 380-397.)

Les LOGES DU VATICAN. Cinquante-deux TABLEAUX. Innombrables PETITS SUJETS et ARABESQUES. Les cartons pour les tableaux furent probablement exécutés par Jules Romain, d'après de légères esquisses à la sépia, de Raphaël, dont on connaît un assez grand nombre. Jules Romain peignit aussi les quatre tableaux de la première coupole pour servir de modèle et dirigea l'exécution du tout. Les ornements en stuc, fleurs, fruits, feuillages, etc. sont de Jean d'Udine.

1515 à 1516.

Les CARTONS POUR LES TAPISSERIES DE LA CHAPELLE SIXTINE. (Passavant, II, p. 190.) Les sept cartons qui existent encore et qui sont conservés à Hampton-Court, sont : 1° LA PÊCHE MIRACULEUSE; 2° CONDUIS MON TROUPEAU; 3° SAINT PIERRE ET SAINT JEAN GUÉRISSANT UN PARALYTIQUE; 4° la MORT D'ANANIE; 5° ÉLYMAS AVEUGLÉ; 6° SAINT PAUL ET SAINT BARNABÉ A SYSTRIE; 7° SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES. Les onze tapisseries faites d'après les cartons de Raphaël étaient terminées et arrivées à Rome le 21 avril 1518. (Gaye, *Carteggio*, II, p. 222.) Prises par les troupes de Charles-Quint en 1527, ces tapisseries furent transportées à Lyon. Clément VII en offrit 160 ducats, mais le marché ne se conclut pas. Elles devinrent propriété du connétable Anne de Montmorency, qui, après les avoir fait restaurer, les vendit au pape Jules III, en 1555. Volées en 1789, les Juifs, qui en devinrent propriétaires, en brûlèrent une, pour en tirer l'or qu'elle contenait, et vendirent les autres à des marchands de Gênes. Pie VII les racheta en 1808. Chacune de ces tapisseries a coûté 2,000 ducats d'or. (Passavant, II, p. 189, 225.)

Le MARTYRE DE SAINTE CÉCILE. Fresque dans la chapelle de la Magliana. (Passavant, II, p. 227.)

SEPT TABLEAUX, dans la chambre de bains du cardinal Bibiena, au Vatican, par des élèves de Raphaël.

MARIAGE D'ALEXANDRE AVEC ROXANE, fresque venant de la villa Raphaël, peinte très-probablement par Perino del Vaga. (Passavant, II, p. 235.) Chez le prince Borghèse, à Rome.

Portrait d'Antonio Tebaldeo. Chez M. Scarpa, près de Trévise. (Passavant, II, p. 238.)

Portraits d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano. Ces portraits sont perdus, mais ceux qui existent dans la galerie Doria et qui sont connus sous le nom de Bartole e Balde, en seraient, d'après M. Passavant, une excellente et ancienne copie. (Passavant, II, p. 239.)

1516.

3 avril. — Raphaël va revoir Tivoli avec Bembo. Castiglione, Navagero et Beazzano. (Lettre de Bembo au cardinal de Santa Maria in Portico. Vasari, VIII, *Prosp. cron.*, p. 65.)

La Vierge a la Chaise. Palais Pitti. Deux esquisses au musée Wicar, à Lille.

La Vierge aux Candélabres. Chez M. Murò, à Londres.

La Vierge della Tenda. A la pinacothèque de Munich. L'exécution de ce tableau, comme celle de la plupart des derniers ouvrages de Raphaël, est en grande partie de la main de ses élèves.

Le Spasimo di Sicilia, transporté sur toile, par Bonnemaison, pendant qu'il était à Paris. Cet admirable tableau est aujourd'hui au musée de Madrid. Dessin à la sanguine du Groupe des Femmes, à l'Académie de Florence.

La Visitation. Musée de Madrid. Mis sur toile comme le précédent, à Paris.

La Sainte Famille sous le Chêne. Musée de Madrid. Exécutée probablement par Francesco Penni. (Passavant, II, p. 249.) Copie au palais Pitti.

Sainte Famille, dite la Perle. Musée de Madrid.

1517.

Le Grand saint Michel. Musée du Louvre. Signé et daté de 1517.

1518.

La Grande Sainte Famille, dite de François Ier. Musée du Louvre. Signée et datée de 1518.

Ces deux tableaux, commandés par Laurent de Médicis, lui furent envoyés ensemble par la voie de Lyon, où ils étaient adressés aux Barthalini. (Gaye, *Carteggio,* II, p. 146.)

Sainte Marguerite. Musée du Louvre. Répétition avec changements au musée de Vienne.

Portrait de Léon X. Palais Pitti. (A gauche le cardinal Giulio de' Medici, qui fut pape sous le nom de Clément VII ; à droite le cardinal Lodovico de' Rossi.) L'admirable copie d'André del Sarte est au musée Bourbon, à Naples.

Portrait de Jeanne d'Aragon. Musée du Louvre.

La Petite Sainte Famille. Musée du Louvre.

Portrait de Laurent de Médicis. (Vasari, VIII, p. 34.) Musée de Montpellier. Il est douteux que ce soit l'original.

Fresques représentant l'Histoire de Psyché à la Farnésine. Il est probable que c'est en 1517 et 1518 que Raphaël fit les dessins d'après lesquels ses élèves exécutèrent ces belles peintures.

1518.

Portrait du Joueur de violon. Palais Sciarra. Signé de 1518.

La Vierge entre saint Sixte et sainte Barbe. Musée de Dresde. Ce tableau a été peint sur toile. Copie du xvii[e] siècle, au musée de Rouen.

La Maîtresse de Raphael ?? Palais Pitti. N° 245. Il m'est impossible de partager l'opinion de M. Passavant (II, p. 276). Je ne pense pas que ce portrait puisse être attribué à Raphaël; mais comme il offre certainement une ressemblance bien marquée avec la Vierge de Saint-Sixte, il m'a paru intéressant de le noter.

Saint Jean-Baptiste. Pour le cardinal Colonna. (Vasari, VIII, p. 48.) A la tribune des Offices de Florence. Sur toile. Belle étude à la sanguine, aux Offices de Florence.

1519.

La Salle de Constantin. Raphaël fit encore une partie des dessins pour cette salle. Il fit peindre sous ses yeux, et d'après ses cartons, par Jules Romain et Francesco Penni, les deux figures de la Justice et de la Douceur. Ces deux figures sont exécutées à l'huile d'après les procédés qu'employait Sébastien del Piombo. Raphaël mourut avant que les grandes peintures de cette salle fussent commencées.

La Transfiguration. (Vasari, VIII, p. 48-50.) Musée du Vatican. Ce tableau, commandé par le cardinal Jules de Médicis, pour son église épiscopale de Narbonne, était presque achevé lorsque Raphaël mourut. C'est Jules Romain qui le termina. (Passavant, II, p. 293.)

Le Couronnement de la Vierge. Musée du Vatican. Ce tableau avait été commandé dès 1505 à Raphaël par les religieuses de Monte Luce, près de Pérouse, qui avaient même payé au peintre un à-compte de trente ducats d'or sur le prix total. Lorsque Raphaël mourut, ce grand ouvrage, dont il s'était cependant occupé à diverses reprises, était à

peine dessiné sur le panneau. Il fut exécuté par Jules Romain, qui se chargea de la partie supérieure, et par François Penni, qui fit la partie inférieure du tableau.

1520.

6 avril, vendredi saint, entre neuf et dix heures du soir, mort de Raphaël. (Pungileoni, *Elogio*, p. 24. Gaye, *Carteggio*, II, p. 151. Voir aussi, pour ce qui concerne ses obsèques et son tombeau au Panthéon, Passavant, I, p. 280-284, et Appendice, XVI.)



TABLE

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7



